

Zwischen Kontrolle und Kontrollverlust: Die Inszenierung der
Erzählerfiguren in den englischsprachigen Romanen Vladimir Nabokovs

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
Doctor philosophiae (Dr. phil.)

vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Schiller-Universität Jena
von **Matthias Eichardt**
geboren am 01.03.1977 in Jena

Gutachter:

1. Prof. Dr. Kurt Müller – FSU Jena, Lehrstuhl für Amerikanistische Literaturwissenschaft
2. Prof. Dr. Wolfgang G. Müller – FSU Jena, Lehrstuhl für Anglistische Literaturwissenschaft

Tag des Kolloquiums: 19.06.2008

Inhaltsverzeichnis:

Einleitung	4
A. Theoretische Grundlagen	18
I. Die Erzählerfigur	19
II. Grundlagen der Selbstinszenierung	28
III. Kontrollbegriffe	41
B. <i>The Real Life of Sebastian Knight</i>	46
I. Titelvorgaben – ein deduktiver Ansatz	48
II. Die Ziel(vor)stellungen der Erzählerfigur	54
III. Der mangelhafte Biograph	61
IV. Substitution	83
V. Glaubwürdigkeit und Täuschung	98
C. <i>Bend Sinister</i>	104
I. Ein Autor führt ein	106
II. Strukturelle Kontrolle	109
III. Gottesbeweise	119
IV. Auktoriale Vereinnahmung des Lesers	135
D. <i>Pnin</i>	152
I. Die Inszenierung des auktorialen Selbst	154
II. Kontrollverlust gegenüber dem Leser	168
III. Skaz	179
IV. Von göttlicher Kontrolle zu menschlicher Anmaßung	183
E. <i>Pale Fire</i>	201
I. Interpretationsräume	203
II. Die Identitäten des Erzähler-Ichs	211
III. Paranoide Selbstinszenierung	221
IV. Kinbotes Gedichtinterpretation	240
F. <i>Look at the Harlequins!</i>	258
I. Grundzüge der Autobiographie	260
II. <i>LATH!</i> als Autobiographie	267
III. Ich ist ungleich Ich	273
IV. Selbstdarstellung – der Kontrollverlust von ICH'	283
H. Gesamtbetrachtung	305
Literaturverzeichnis	320
Abkürzungsverzeichnis	336

Einleitung:

Zwei erste Bemerkungen:

„So eine Arbeit wird eigentlich nie fertig, man muss sie für fertig erklären, wenn man nach Zeit und Umständen das möglichste getan hat.“¹

Eine wesentliche Eigenschaft der menschlichen Sprache ist, dass sie uns dazu zwingt, alles, was wir kommunizieren, wenn wir es kontrolliert und verständlich vermitteln wollen, nacheinander zu präsentieren. Folglich ist es mir auch unmöglich, das Gesamtbild der Arbeit, die ich hier präsentieren werde, gleichzeitig zu vermitteln; stattdessen eher alles sukzessive unterteilt in Kapitel und Abschnitte. Sowohl entsprechend einer logischen Reihenfolge, als auch um ein optimales Verständnis meiner Gedanken und Vorstellungen zu vermitteln, erscheint es mir recht nützlich, einleitend zuerst einige Ausgangspunkte für die zentralen Aspekte dieser Arbeit zu formulieren.

Menschliche Kontrolle:

Ein existentielles Bedürfnis des Menschen ist es, Kontrolle über sich selbst zu bewahren. Ohne diese scheint er nicht, oder nur unter starker Einschränkung, lebensfähig. Dies äußert sich sowohl in der Art und Weise, wie wir denken, sprechen und uns erinnern, oder Umweltreize selektieren, aufnehmen und speichern, als auch in der Weise, wie wir mit unserem Körper umgehen. Für jeden Muskel, jedes Gelenk, jede kleinste motorische Bewegung müssen wir Kontrolle über unseren Körper ausüben. Gleichmaßen fühlen wir uns gezwungen, uns selbst in unserem nur begrenzt vorhersagbaren Lebensalltag zu kontrollieren, diesen mit eigenen Mustern, Strukturen, Zeitplänen, geregelten Abfolgen, Gewohnheiten zu füllen. Wir sind bemüht, uns selbst kontrolliert und harmonisch zu erleben.

Kontrolle ist jedoch nicht nur auf die eigene Person selbst, sondern auch auf die Mitmenschen, d.h. die soziale Wirklichkeit gerichtet. Sei es die Regierungsform eines Landes, die militärische Rangfolge innerhalb einer Armee, der personelle Aufbau einer Firma, die Zusammensetzung eines Universitätsgremiums oder die Struktur innerhalb einer Familie, sämtliche gesellschaftlichen Strukturen, Mikro- und Makro-, sind von Kontroll- und Machtverhältnissen durchdrungen. Der Mensch

¹ Goethe, J.W. *Italienische Reise*. 16.3.1787 (1985: 257).

scheint förmlich nach Kontrolle in seiner sozialen Wirklichkeit zu suchen. Dies zeigt sich besonders deutlich auf kleinster sozialer Ebene, in der Interaktion von Mensch zu Mensch. Folgt man der von Tedeschi u.a.² in diesem Kontext entwickelten Theorie des Impression Management, der von Bem³ formulierten Theorie der Selbstwahrnehmung, den Schriften Erving Goffmans⁴ oder den Worten des Sozialpsychologen H.D. Mummendey⁵ zur Selbstdarstellung, so werden wir alle zu Selbstdarstellern, sobald wir auf andere Personen treffen; mit dem Ziel, einen bestimmten Eindruck zu vermitteln, eine Rolle zu spielen und damit Macht auszuüben.⁶ Wir kommunizieren nicht nur mit anderen Menschen, um ihnen etwas mitzuteilen, sondern vor allem auch, um einen bestimmten Eindruck von uns zu vermitteln. Ein Mensch, der zu einem Bewerbungsgespräch geladen wird, möchte sich nicht nur unterhalten, sondern erscheint mit dem Ziel, ein positives Bild von sich beim Gegenüber zu erzeugen und gleichzeitig einen persönlichen Nutzen daraus zu ziehen, d.h. in seiner Bewerbung akzeptiert zu werden. Gleichmaßen versucht man sein Erscheinungsbild gegenüber seiner Mutter, seinem Vater, seinem Freund, seiner Freundin oder einer beliebigen anderen, real anwesenden oder imaginären, nicht anwesenden Person kontrolliert so zu gestalten, dass persönliche Interessen vor denen des Gegenübers realisiert werden und man (dennoch) in einem positiven Licht erscheint.⁷ Um dabei eine größtmögliche Kontrolle über das eigene Erscheinungsbild zu bewahren, antizipiert man, bewusst oder unbewusst, die jeweiligen Reaktionen des Gegenübers auf das eigene Verhalten, bevor man dieses tatsächlich zeigt.⁸ Die Wirklichkeitsmaske⁹ (das ist das Verhältnis aus Selbstdarstellung und Eindruckssteuerung), die so zur Schau tragen wird, ist damit spezifisch auf jedes einzelne Gegenüber angepasst. Natürlich sind in einem System von autonom agierenden, subjektiven Wesen der tatsächlichen Realisation von sozialer Kontrolle auf diesem Wege Grenzen gesetzt – im Grunde ist jede in einer sozialen Situation antizipierte Reaktion des Gegenübers vor der eigenen Verhaltens-Selbstdarstellung nichts

² Vgl. Tedeschi, J.T (1981); Schlenker, B.R. (1980) und Mummendey, H.D. (1995).

³ Bem, D.J. (1972: 1-62).

⁴ Goffman, E. (1991).

⁵ Mummendey, H.D. (1995).

⁶ Kontrolle und Macht sollen in dieser Arbeit nicht als Synonyme verstanden werden, sondern letzteres als die Konsequenz des erstgenannten, bzw. ersteres als die Bedingung für letztgenanntes: nur wer Kontrolle besitzt, ist in der Lage, Macht vorzuweisen. Analysiert werden demnach Kontrollaspekte, die in einem Eindruck der Macht resultieren.

⁷ Leary, M.R. (1996: 170).

⁸ Mummendey, H.D. (2002: 212). Konkret bedeutet dies: jeder antizipiert in irgendeiner Form und in irgendeinem Umfang. Wie zutreffend und angepasst dies geschieht, ist allerdings eine andere Frage, nämlich eine Frage der sozialen Kompetenz.

⁹ Der Verfasser dieser Arbeit maßt sich unter keinen Umständen an, den Begriff 'Wirklichkeitsmaske' geformt zu haben, ist aber auch nicht imstande, den ursprünglichen Schöpfer auszumachen.

anderes als eine Spekulation. Gefangen in seinem Körper sieht jeder Mensch die ihn umgebende Wirklichkeit mit subjektiven Augen, bewertet nach eigenen Maßstäben, Normen, kultureller und sozialer Prägung, kreiert seine Realität nach ureigenen Ideen, Wünschen, Erwartungen, Hoffnungen und emotionaler Befindlichkeit. Wittgenstein bringt es diesbezüglich treffend auf den Punkt, wenn er über die Subjektivität des Menschen schreibt: „Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen.“¹⁰ Den Kontrollbestrebungen sind auf dieser Ebene menschlicher Interaktion somit offensichtliche Grenzen gesetzt.

Bezüglich der menschlichen Bestrebungen, Kontrolle über die natürliche Wirklichkeit auszuüben, verhält es sich ähnlich: dank der Naturwissenschaften und seines unerschöpflichen Bedürfnisses, Unwissen zu beseitigen bzw. neue Erkenntnisse zu erlangen, hat der Mensch zwar in vielen Aspekten schon (absolute) Kontrolle über die Natur und ihre oftmals chaotischen, undurchschaubaren Gesetzmäßigkeiten erlangt – hat unter anderem jene biologischen Muster und Strukturen erfasst, die das Leben ausmachen, hat Wege gefunden, seine eigene Fluguntüchtigkeit zu überwinden, hat Mittel entwickelt, mit denen sich das Leben auf Erden in Sekundenschnelle zerstören lässt und glaubt schließlich, mit all seinem gesammelten Wissen, die absolute Herrschaft über die Welt errungen zu haben – jedoch bleibt es ihm zeitlebens verwehrt, eines der wohl bedeutsamsten Probleme seiner Existenz zu lösen: wie soll er sich seiner selbst gegenwärtig werden, wie kann er absolute Kontrolle über sein eigenes Dasein, sein eigenes Schicksal erlangen? Der Mensch ist, *hat* sich aber nicht. So viel Bemühungen er auch aufbringen mag, seine Umwelt allumfassend zu kontrollieren oder gar zu dominieren, bleibt er dennoch deren untrennbarer Bestandteil. Die eigene körperliche Beschränktheit hindert ihn daran, ekstatisch¹¹ in eine objektive Außenperspektive zu sich selbst zu treten, also sich zum Gott über seine eigene Wirklichkeit zu erheben. Er kann einfach nicht ‘aus seiner Haut’. Der Mensch weiß, dass er ist (‘cogito ergo sum’), jedoch ist er nicht imstande, sich in diesem Sein zu erfassen („Ich bin, aber ich habe mich nicht“¹²). Existentiell bedingt ist er so trotz der Fähigkeit, abstrakteste Denkopoperationen durchzuführen, gezwungen, sich selbst stets nur subjektiv gegenüberzutreten. Es ist für ihn weniger ein Problem, die Welt zu begreifen und zu kontrollieren, als vielmehr, sich selbst in dieser zu begreifen und zu kontrollieren.

¹⁰ Wittgenstein, L. (1989: 172: §6.43).

¹¹ ‘Ekstatisch’ ist in diesem Kontext in seiner ursprünglichen wortwörtlichen Bedeutung (aus griech. *ékstasis*) als ‘aussichherausgetreten’ zu verstehen. (Duden. *Etymologie*. (1989: 151).

¹² Iser, W. (1990b: 25).

Noch deutlicher tritt die Begrenztheit des menschlichen Kontrollvermögens über das eigene Selbst angesichts der nicht vorhandenen Einflusskraft auf das Sein in der Zeit hervor. Beschränkt darauf, einzig und allein die Gegenwart bewusst und unvermittelt zu erleben, erweist sich der Mensch als ein Gefangener der Zeit. Außerstande, die eigene Zukunft aus den zahllosen potentiellen Möglichkeiten kommender Zeit herauszufiltern, werden wir dazu verleitet, ein Leben lang unserem eigenen Schicksal hinterher zu laufen, nach Mustern und Strukturen zu suchen und diese doch erst zu erkennen, wenn sie bereits Vergangenheit sind. Im Grunde hat niemand mehr Einfluss auf den persönlichen Lebensweg als wir selbst; dennoch bleibt es uns zeitlebens ein Rätsel, wem die Kontrolle über den Lauf unseres Schicksals obliegt.

Schließlich erfährt jeder Mensch eine Kontrolleinschränkung an zwei Stellen seiner Existenz, die bedeutsamer nicht sein können, Anfang und Ende des Lebens. Niemand kann seine pränatale Phase, seine Geburt, oder seinen Tod bewusst erleben und nachfolgend davon berichten.

Welch essentielle, bzw. existentielle Bedeutung gerade letztgenannte Einschränkung für den Menschen hat, sieht man an den schon Jahrhunderte währenden Bemühungen, dieses menschliche Mysterium zu lösen. Die Ergebnisse findet man heute einerseits in biblisch-paradiesischen Ursprungsmythen, andererseits in religiösen Vorstellungen von einem Übergang ins Jenseits. Auf den Punkt gebracht, begegnet der Mensch dem Drang, jene aus der Kluft zwischen physischer und geistiger Welt resultierende menschliche 'Bewusstseins- und Kontrollproblematik' damit zu überwinden, dass er fingiert und künstliche Wirklichkeiten inszeniert.¹³ Inszenieren in diesem Sinne ist als ein Akt von Theatralität zu verstehen, der auf die schöpferische Hervorbringung von Wirklichkeit abzielt.

Natürlich beinhalten fingierte Wirklichkeiten kein wirkliches, reales Leben, sondern nur einen Traum vom Leben – sie beschreiben 'nur', wie Wolfgang Iser es treffend nennt, „Als-ob-Situationen“.¹⁴ Innerhalb dieser Als-ob-Situationen ist dem Menschen eine Auslotung dessen gewährt, was in der Empirie des Lebens alles möglich ist, und zwar ohne sich darin zu erschöpfen; mehr noch, in und über diesen

¹³ Zwei konkretisierende Anmerkungen seien an dieser Stelle angebracht: 1. 'Fingieren' bedeutet in diesem Kontext, etwas zu erdichten (*Duden. Etymologie*. (1989: 186/188)), bezieht sich hauptsächlich auf das verbale, eher abstrakte 'in Szene setzen' und assoziiert Begriffe wie Fiktion, Erzählung, Erzählwelt, etc.; 2. 'künstlich' soll hier in einer Doppelbedeutung verstanden werden: einerseits in seiner etymologischen Ursprungsform als 'künstlerisch', 'klug', andererseits auch in der heutigen Verständnisweise als 'von Menschen geschaffen', 'nicht natürlich' (*Duden. Etymologie* (1989: 394)). 3. 'inszenieren' schließlich wird in der Bedeutung 'geschickt ins Werk setzen, organisieren, einfädeln' verwendet (*Duden. Bedeutungswörterbuch* (2002: 503)).

¹⁴ Iser, W. (1990b: 25).

imaginären Wirklichkeiten kann er sich zu einer göttlichen, allmächtigen Instanz emporerheben. Begegnet man seinem 'gefangenen' Bewusstsein in seiner eigenen Wirklichkeit weitgehend eher perzeptiv und passiv, so ermöglicht es das Fingieren, in einer unzähligen Vielzahl von Möglichkeiten, sich selbst und seiner Realität gegenüber kreativ zu begegnen und darüber die Kontrolle zu bewahren. Hier kann der Mensch sich quasi selbst in Szene setzen, hier ist er es, der Fährten legt und 'Labyrinthe' des Lebens entwirft, die sowohl von seinen Figuren als auch vom Betrachter seiner Lebensentwürfe, z.B. einem Leser, gedeutet werden müssen. In der Fiktion kann man das zum Vorschein bringen, was in der Natur des Menschen nicht vergegenwärtigbar ist, eine „exzentrische Position zu seinem Bewußtsein“.¹⁵ Damit wird die Welt der Literatur zu einem imaginären Ort, an dem der Mensch seine existentiellen Probleme mit sich selbst austragen kann und zu einer Kontrollalternative findet.

Vladimir Nabokov, ein Autor der bekannt ist für seinen höchst künstlerischen Umgang mit Worten und seine spielerische Erfindung neuer Welten in Romanen, die sich fast ausschließlich erst bei der Zweit- oder Drittlektüre komplett in ihrer künstlerischen Dimension erfassen lassen, führt diesen, das eigene Sein und Bewusstsein hinterfragenden Gedanken noch weiter. Sowohl in Interviews als auch in Vorlesungen oder seiner Autobiographie hebt er seine Überzeugung hervor, dass unsere gesamte Wirklichkeit einschließlich jedes einzelnen Lebens mit Mustern und Strukturen gefüllt ist, die gesamtheitlich von einem höheren Wesen kontrolliert werden. Auf diesem Ausgangspunkt aufbauend, glaubt Nabokov, dass der Mensch dem schöpferischen Wesen, das seine Wirklichkeit derartig gestaltet, in der Künstlichkeit der Kunst gleichwertig werden kann. Durch das Kreieren einer eigenen künstlichen, muster- und strukturbehafteten Wirklichkeit kann sich der Mensch zum 'Rivalen Gottes'¹⁶ erheben: „art is a divine game [...]“, schreibt Nabokov, „because this is the element in which man comes nearest to God through becoming the true actor in his own right.“¹⁷ Noch kategorischer als Wolfgang Iser sieht Nabokov in der Künstlichkeit des Menschen die einzige Möglichkeit, seine Kontrollbedürfnisse voll auszuleben.

¹⁵ Iser, W. (1991: 504).

¹⁶ Alexandrov, V. (1991: 18).

¹⁷ Nabokov, V. (*LRL*: 106).

Zielstellung und These:

Gerade die von Nabokov auf Englisch verfassten Romane bieten sich als ideale Beispieltex-te an, um eine Beweisführung eines solchen Auslebens von fiktionaler Kontrolle durchzuführen. Anhand dieser Romane ist es möglich, die unterschiedlichen Dimensionen begrenzter, menschlicher Wirklichkeitskontrolle und unbegrenzter, göttlicher Wirklichkeitskontrolle anschaulich zu differenzieren. Wie zu zeigen sein wird, konfrontiert Nabokov seine Figuren mit eben den gleichen Problemen bezüglich der Kontrolle der eigenen Wirklichkeit, vor denen er selbst zu bestehen hat; nur mit dem Unterschied, dass in seinen Romanen er es ist, der tatsächlich absolute Kontrolle hat: „My characters are galley slaves“.¹⁸ Er entscheidet darüber, inwieweit die Erzählerfiguren gegenüber sich selbst, der sie umgebenden Wirklichkeit und gegenüber der Leserschaft bestehen können. Dabei setzt er sowohl auktoriale, das Geschehen von außen bzw. von oben betrachtende Erzählerstimmen ein als auch Ich-Erzähler,¹⁹ die Teil jener Erzählwelt sind, die sie mit ihren Worten darzustellen versuchen.

Vorweggenommen sei bereits an dieser Stelle, dass, obwohl sie unterschiedliche Erzählpositionen einnehmen, allen Erzählinstanzen der hier analysierten Werke das Bemühen gemein ist, sich als höchst egozentrische und um des Lesers Aufmerksamkeit bemühte, autonom agierende, selbstreflexive ‘literarische Künstler’ zu präsentieren. Mit einem Bewusstsein ausgestattet, das sie in ihrer literarischen, Wirklichkeit erschaffenden Rolle vergegenwärtigt, betrachten sich diese Erzähler als künstlerische Vermittler, mitunter sogar als Schöpfer der von ihnen vermittelte Textwirklichkeit.

Konkret verfolgt die nachfolgende Studie das Anliegen, mit einer detaillierten Analyse mehrerer Romane demonstrieren zu können, was es ausmacht, tatsächlich absolute Kontrolle zu besitzen oder lediglich das Opfer subjektiver Illusionen, bzw. Kontrollwünsche, zu sein und die gesamte bereits erlangte oder eingebil-dete erzählerische Kontrolle in den Augen des Lesers wieder zu verlieren. Dazu sollen von den fünf ausgewählten Nabokovschen Werken²⁰ jeweils zwei in punkto der

¹⁸ Nabokov, V. (SO: 3).

¹⁹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit verwende ich Begriffe wie ‘Erzähler’, ‘Leser’, ‘Zuschauer’ usw. in ihrer generischen Bedeutung ohne geschlechtsspezifischen Zusatz.

²⁰ Angemerkt sei an dieser Stelle, dass die Auswahl gerade dieser fünf englischsprachigen Romane für das vorgegebene Thema das eingestandene Ergebnis persönlicher Willkür ist und in erster Linie exemplarischen Charakter tragen soll – selbstverständlich bieten sich auch die restlichen Romane seines ōuvres einer derartigen Analyse an. Gerade sein wohl ‘berühmtestes’ Werk – *Lolita* – ist ein Roman, in dem die Selbstinszenierung der Erzählerfigur im Vordergrund steht und sich für eine Analyse unter dem vorgegebenen Blickwinkel geradezu aufdrängt. Aufgrund der hohen Popularität dieses Buchs sowohl bei der allgemeinen Leserschaft als auch bei den Kritikern der

Inszenierung ihrer Erzähler eindeutig auf der Kontrollgewinn- bzw. auf der Kontrollverlustseite angesiedelt werden, das verbliebene Werk dagegen einen Punkt der interpretativen Unschlüssigkeit darstellen, d.h. ein Roman, bei dem eine eindeutige Festlegung nicht möglich erscheint.

So soll für den Roman *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) gezeigt werden, dass der Ich-Erzähler zunehmend die Kontrolle über sein Biographieprojekt und seine eigene Rolle als Biograph verliert, dafür mehr und mehr die Züge des Biographierten annimmt, was schließlich in einer totaler Identifikationsübernahme gipfelt. Für *Pnin* (1953) dagegen gilt es darzustellen, wie ein Ich-Erzähler sich zuerst in der Verkleidung eines auktorialen, allwissenden Erzählers dem Leser gegenüber präsentiert, jedoch mehr und mehr die Kontrolle sowohl über seine Maskierung als auch über seine Hauptfigur verliert, letztere ihm schließlich am Ende gar entkommt. In *Look at the Harlequins!* (1974) dagegen rekonstruiert ein Autobiograph sein zurückliegendes Leben, um letzten Endes zu erkennen, dass er aufgrund eines psychischen Defekts ein Leben in zwei oppositionellen Sphären von Wirklichkeit geführt hat. Wie nachzuweisen sein wird, erfährt dieser Ich-Erzähler über den größten Teil des Buches einen sich wiederholenden Kontrollverlust und schafft es erst auf den letzten Seiten, mit Ankunft in der Erzählgegenwart, diesen zu überwinden. In *Bend Sinister* (1947) wiederum inszeniert sich ein Erzähler-Autor als eine omnipotente Erzählinstanz mit Einschränkung: in gottgleicher Weise bestimmt dieser über die Schicksale der präsentierten fiktiven Welt, nur um am Ende seiner Ausführungen die so menschliche Beschränktheit der eigenen Existenz zu erkennen geben zu müssen. Nabokovs fünfter englischsprachiger Roman, *Pale Fire* (1962), schließlich soll das Kernstück der gesamten Untersuchung bilden, da es hinsichtlich der Betrachtung der Inszenierung des Erzählers unter dem Aspekt von Kontrolle und Kontrollverlust ein Werk mit prismatischem Charakter darstellt, bei dem es unmöglich ist, sich auf eine eindeutige Interpretation festzulegen. Damit veran-

literaturwissenschaftlichen Zunft – die von Dieter E. Zimmer betreute Online-Bibliographie listet gegenwärtig ca. 200 Arbeiten, die sich mit *Lolita* auseinandersetzen – verwundert es jedoch nicht, dass dieser Aspekt bereits ausführlich von mehreren Kritikern betrachtet worden ist. Infolgedessen soll in dieser Arbeit auf eine Aufarbeitung von bereits Hervorgebrachtem verzichtet werden, allerdings auf die herausragenden Arbeiten von Richard Bullock (1993), Gladys Clifton (1982), John Haegert (1993), Lance Olsen (1995) und Ellen Pifer (2003) verwiesen werden, die sich mit dem hier behandelten Thema auseinandersetzen.

Schließlich bleibt die Auswahl der hier analysierten Romane auch deshalb auf fünf beschränkt, da eine Gesamtbetrachtung aller englischsprachigen Romane Nabokovs mittels des hier adaptierten 'close readings'-Verfahrens den angestrebten Umfang dieser Arbeit sprengen würde.

schaulicht der Roman gleichzeitig in beispielhafter Weise den ambivalenten Charakter jeglicher Interpretation.

Orientiert am unterschiedlichen Erfolg der Bemühungen der Erzählerfiguren, sich als ‘Erzählgötter’ zu inszenieren, soll dargestellt werden, warum sich gerade diese Romane besonders gut zur Veranschaulichung des menschlichen Strebens nach Kontrolle eignen. Da Kontrolle allerdings, wie auch Macht oder Autorität nach Gerhardt²¹ selbst sinnlich nie direkt wahrnehmbar ist, sondern sich auf diese stets nur durch ihre Wirkung schließen lässt, ist es notwendig, bei der Analyse der Romane gezielt nach Anzeichen sowohl von Kontrollgewinn und -erhalt als auch deren Verlust zu suchen. Dabei wird der Fokus sowohl auf Signale fallen, die die Erzähler als Schöpfer ihrer dargestellten Wirklichkeit erscheinen lassen als auch auf Signale, die auf die ‘Persönlichkeit’ der Erzähler schließen lassen. Weiterhin soll die Aufmerksamkeit auf Muster, Wiederholungen, Ähnlichkeiten und Strukturen gerichtet sein, mit denen die Schicksale der auftretenden Protagonisten als durch die formgebende Hand der Erzähler gestaltet erscheinen, ebenso auf auffälligen inhaltlichen, strukturellen und stilistischen Hinweisen, die die Erzählerfiguren in ihrem (eventuellen) Bemühen, als alleinige Herrscher über die dargestellte Textwirklichkeit zu gelten, auszeichnen, sowie auch auf Hinweisen, die die fiktionale Welt als das (offensichtlich) künstliche Produkt ihrer Imagination erscheinen lassen. Im Falle auktorialer Erzählweisen soll darüber hinaus auch auf direkte und indirekte ‘göttliche’ Erscheinungen der Erzählerfiguren vor oder hinter dem Bühnenvorhang ihrer Inszenierung eingegangen werden. Schließlich sollen auch Mittel und Wege beleuchtet werden, mit denen die Erzähler ihre (mitunter angemäße) allmächtige Position in der Romanwelt verdeutlichen und die Rezeption sowohl der Textwirklichkeit, als auch ihrer selbst durch den Leser zu beeinflussen und demonstrieren versuchen.

²¹ Volker Gerhardt, der sich in seinem Buch *Vom Willen zur Macht* mehr auf das mit dem Kontrollbegriff verbundene Wesen der Macht konzentriert, führt deren Wesenszüge noch weiter aus: „Stets liegt [die Macht] ‘in’ oder ‘hinter’ den Ereignissen, und sie tritt offen nur in ihren tatsächlichen Folgen hervor. Die Wirkung, die sie erzeugt, ist sie nicht selbst, sondern nur etwas, worin sie sich zeigt. So sinnfällig ihre Effekte auch sein können: *Sie ist kein Bestandteil der physischen Welt*. Stets wird sie vom Menschen in den Zusammenhang der Ereignisse hineingedeutet. Sie ist das verselbständigte Produkt einer Interpretation.“ (Gerhardt, V. (1996: 8)).

Zum Forschungsstand:

Die Reaktionen, die Nabokovs œuvre bei Kritikern und Literaturwissenschaftlern in den letzten fünfzig Jahren hervorrief und immer noch hervorruft, sind kaum noch überschaubar. Bereits 1979 führt S. Schuman²² in seiner hauptsächlich die Jahre 1957 bis 1977 erfassenden Bibliographie über 700 Nabokov-Studien an. Dabei beschränkt er sich fast ausschließlich auf Arbeiten im angloamerikanischen Sprachraum. Rechnet man die seit 1979 im *Vladimir Nabokov Research Newsletter*²³ jährlich veröffentlichten Bibliographien, die erst seit 1985 den nicht-englischen Sprachraum berücksichtigen, sowie Angaben in anderen Veröffentlichungen hinzu, so ergibt sich eine Gesamtzahl von etwa 1200 nachgewiesenen Arbeiten. Die auf der Homepage der *Nabokov Society* von D.E. Zimmer²⁴ (2004) gewartete größte und umfangreichste Bibliographie umfasst mittlerweile eine Anzahl von 1500 internationalen Arbeiten, die in verschieden großem Umfang Nabokovs Werken gewidmet sind. In ihr sind gut 80 Monographien und Sammelbände, circa 110 Dissertationen und mehrere Hundert Aufsätze, Buchkapitel oder aufsatzähnliche Rezensionen gelistet. Abgerundet wird diese beständig wachsende Sekundärliteratur zu Nabokov durch eine sich ausschließlich ihm widmende Zeitschrift (*Nabokov Studies*), sowie ein Internet-forum (NABOKV-L).

Wurde Vladimir Nabokov (alias Vladimir Sirin) für seine in Russisch verfassten literarischen Erzeugnissen in den europäischen Emigrantenzeitschriften der 1930er Jahre nahezu ausschließlich mit Lob bedacht, so erfuhr sein Werk nach seiner Ankunft in der neuen Wahlheimat (USA) mit wenigen Ausnahmen überhaupt keine Beachtung. Erst sein Skandalroman *Lolita* (1955) konnte (einem profunden journalistischen Interesse folgend) ab den 1960ern ein umfassenderes literaturwissenschaftliches Interesse an seinen englischen Romanen anregen. Den Startpunkt für die Verwissenschaftlichung der Rezeption von Nabokovs Werken setzten Page Stegner 1966 und Andrew Field 1967 mit ihren Monographien *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov* und *Nabokov: His Life in Art*. Insbesondere Field bot eine Arbeit an, auf die die nachfolgende Nabokov-Forschung immer wieder zurückgegriffen hat: auf intelligente Weise setzte er sich in seiner Monographie neben den Themen 'Exil und erinnerte Jugend' und 'Kunst, Künstler und Wahnsinn' als erster mit dem Bereich 'fiktionalen Charaktere' und deren Verhältnis zum Autor

²² Schuman, S. (1979).

²³ *Vladimir Nabokov Research Newsletter*. Lawrence, Kan.: Soc., ab 1979. Seit Bd.13. (1984) unter dem Namen *The Nabokovian* veröffentlicht.

²⁴ Zimmer, D.E.: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/nabsoc.htm>, (2007).

auseinander. Der Großteil der unmittelbar nachfolgenden Analysen und Untersuchungen widmete sich jedoch weniger der Figur des Erzählers als vielmehr dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit (so z.B. in L.S. Dembos (1967)) oder den verwendeten Kunstgriffen, bzw. der technisch-formellen Brillanz der einzelnen Werke: so in den Monographien von J. Moynahan (1971), D. Fowler (1974), D.E. Morton (1974), L.L. Lee (1976), H. Grabes (1975) und G.M. Hyde (1977). Auf eine Detailanalyse einzelner Romane und eine Zusammenstellung der gestalterischen, formellen und strukturellen Mittel, die von Nabokov in seinen Werken eingesetzt wurden, beschränken sich dagegen W.W. Rowe (1971), J. Bader (1972) und J.T. Lokrantz (1973) in ihren umfassenden Betrachtungen. Lediglich R.F. Patteson widmete sich in seiner 1975 veröffentlichten Dissertation ausschließlich den Erzählerfiguren mehrerer Romane Nabokovs, schafft es dabei sogar im Ansatz, ein detaillierteres Bild der erzählerischen Selbstinszenierung zu zeichnen.

Erst in den 1980er und noch stärker in den 1990er Jahren begann die Literaturwissenschaft sich von den Nabokovschen Interpretationsvorgaben und der eigenen Selbstbeschränkung kategorisch zu lösen – das Resultat sind neben ersten psychoanalytischen Studien von J.P. Shute (1983) und G. Green (1988) eine ganze Reihe von Monographien, Sammelbänden und einzelnen Artikeln, die sich für die Thematik der hier angestrebten Promotionsarbeit als durchaus nützlich erweisen. Nennenswert sind hier die werkübergreifende Studie von L. Maddox (1983), die die Beziehung zwischen Erzähler und Erzähltem herausarbeitet, V. Alexandrov (1991) ausführliche Betrachtungen von Nabokovs fiktiven Welten ('otherworlds'), der ebenfalls von Alexandrov herausgegebene monumentale Sammelband *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (1995), sowie die von G. Barabtarlo (1993), D. B. Johnson (1985), H. Bloom (1987) und J.W. Connolly (1999) zusammengetragenen Sammelarbeiten. Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle zudem die Nabokov-Monographie M. Woods (1994), in der dieser versucht, aus dem Blickwinkel von Roland Barthes' 'Death of the Author'²⁵ den verschiedenen fingierten Typen und

²⁵ Mit 'The Death of the Author' richtete Barthes die allgemeine Aufmerksamkeit zentral auf die Frage der An- oder Abwesenheit des Autors als Verfasser eines Textes in eben diesem, sobald dieser vor die Augen eines Lesers gerät. Der 'Tod des Autors' ist ein der Literaturtheorie entstammendes Konzept, das sich gegen die seit dem 19. Jahrhundert vorherrschende Vorstellung richtet, Texte vor allem im Zusammenhang mit der Biographie des Autors oder psychologisierend zu interpretieren. Infolgedessen wird die traditionelle Auffassung der völligen Kontrolle des Autors über seine eigene Schöpfung in Zweifel gezogen. Für die Textinterpretation bedeutet dieser 'neue' Ansatz in erster Linie, dass die eigentliche Absicht des Autors unerheblich ist und Texte auch vom Leser verliehene Bedeutungen entwickeln können, die den eigentlichen Intentionen des Autors widersprechen. Der autororientierten Interpretationsweise setzt dieses Konzept also eine hauptsächlich textorientierte Interpretation entgegen, wodurch der Leser und seine interpretativen Fähigkeiten zur obersten

Variationen der realen Figur Nabokov innerhalb einzelner ausgewählter Romane auf die Spur zu kommen. Obgleich sein Buch für die eigene Arbeit wesentliche Materialien und Gedankenanstöße liefert, ist ihm jedoch jener häufig auftretende Irrtum anzulasten, Erzählerfigur und tatsächlichen Autor mitunter als eine Person zu betrachten.

Auch in Deutschland, wo Nabokov bis zum heutigen Tag abgesehen von seinem Skandalwerk *Lolita* weitgehend unbekannt geblieben ist, erschienen ab den 1980er Jahren einige Arbeiten, die vielseitige Interpretationsansätze zum *œuvre* Nabokovs und wertvolle Gedankenanstöße zum Kontrollbegriff im Zusammenhang mit der Inszenierung der Erzählerfigur bieten. So widmet sich Renate Hof (1984) in ihrem für das hier ausgewählte Arbeitsthema hoch relevanten Buch verschiedenen Aspekten unglaublichen Erzählens in mehreren Romanen Nabokovs. Helga Schwalm (1991) beleuchtet explizite Elemente der Dekonstruktion und der erzählerischen Selbstreferentialität in fünf englischsprachigen Romanen Nabokovs; Maria R. Kecht (1983) wiederum untersucht die Elemente des Grotesken in *Lolita*, *Pnin*, *Bend Sinister* und *Pale Fire*, und Ulrike Goldschweer (1998) adaptiert höchst anschaulich die Charakteristiken der Chaos-Theorie auf mehrere von Nabokovs Erzählungen.

Was den Forschungsstand zum Thema der Inszenierung der Erzählerfiguren unter dem Aspekt von Kontrolle und Kontrollverlust angeht, ist es angesichts der überaus großen Anzahl an Sekundärliteratur zu Nabokovs Werken geradezu verwunderlich, dass sich bisher noch keine größere Arbeit umfassend mit diesem Sujet im englischen Gesamtwerk befasst hat, da sich eine Analyse dieses Aspekts geradezu aufzudrängen scheint. Zwar beschäftigen sich die meisten der oben genannten Arbeiten in mehr oder minder großen Ausmaß mit den verschiedenen Erzählerfiguren, jedoch geschieht dies hauptsächlich unter einem Blickwinkel, der nur mit Einschränkung auf das hier ausgewählte Thema weist; zudem meist nur in Beschränkung auf einzelne Werke und häufig nicht einmal in einer vom Autor losgelösten Betrachtung stattfindet.²⁶ Der Wert dieser Arbeiten für die Nabokov-Forschung ist unbestritten, für die vorliegende Studie können und sollen sie jedoch in erster Linie 'nur' als Ansatzpunkte der Eigeninterpretation dienen.

sinnstiftenden Instanz erhöht werden. Vergleiche dazu auch die Aufsätze Roland Barthes' ("Tod des Autors" (1968)) und Michel Foucaults ("Was ist ein Autor?" (1969)).

²⁶ Eine Ausnahme bildet *Lolita* – ein Roman, der mittlerweile unter nahezu jedem erdenklichen Gesichtspunkt analysiert worden ist.

Schließlich sind neben den erwähnten Studien und Untersuchungen, die sich unmittelbar mit dem Werk Nabokovs befassen, eine Reihe von (außer-nabokovschen) literaturwissenschaftlichen Grundlagenwerken zu nennen, die das theoretische Fundament der Arbeit bilden sollen. Unverzichtbar für eine Beschäftigung mit den Erzählerfiguren – insbesondere mit Fokus auf Erzählperspektive, Erzählhaltung und Leser-Erzähler-Interaktionsverhältnis – sind Wissensbezüge aus den literaturtheoretischen Standardwerken F.K. Stanzels (1979), Wayne C. Booths (1983), S. Rimmon-Kenans (1991) und J. Vogels (1990). Ähnliches gilt bezüglich der theoretischen Ausführungen zum Thema der Metafiktion und Dekonstruktion durch S. Burke (1999), R. Imhof (1986), B. Gessner-Utsch (1994), J. Zimmermann (1996) oder P. Waugh (1988). Den Grundstein für die Überlegungen zum Fingieren bzw. der Fiktion als existenzielle 'Als-ob-Situation' sowie zur Rezeptionsästhetik bilden die Untersuchungen W. Iers (1983, 1990). Erkenntnistheoretische und existenzphilosophische Ansätze werden u.a. in den Schriften E. Goffmans (1996), P. Watzlawicks (1995) und L. Wittgensteins (1989) gewonnen. Gute Einblicke in das Konzept der Macht bzw. Kontrolle liefern die Ausführungen von V. Gerhardt (1996) und H. Arendt (1975); G. Felser (1997) präsentiert in seinem Buch zur Werbe- und Konsumentenpsychologie wertvolle Hinweise für die Funktionsmechanismen der Rezeption- bzw. Wirkungsästhetik. In dem von D. Frey und M. Irle (1985) herausgegebenen Sammelband *Theorien der Sozialpsychologie* sowie in H.W. Bierhoff (1986) werden darüber hinaus wesentliche Einblicke in die für diese Arbeit grundlegenden Theorien des Impression-Management bzw. Self-Presentation, der Selbst- und Fremdwahrnehmung, sowie der Theorie der kognizierten Kontrolle dargeboten. Für das Konzept der Selbstdarstellung sind zu guter Letzt auch die Ausführungen von H.D. Mummendey (1995) und M.R. Leary (1996) von höchstem Wert.

Verfahrensweise und Gliederung:

Die Untersuchung der einzelnen Erzählerfiguren soll auf Grundlage des ‘close readings’²⁷ stattfinden, d.h. mittels werkimmanenter Interpretationen, die sich gezielt nur auf die Erfassung von formal, thematisch und strukturell relevanten Merkmalen, Mustern und Bedeutungsträgern der einzelnen Werke Nabokovs konzentriert, dagegen jedoch sämtliche Faktoren des Kontextes, wie z.B. die Entstehungsgeschichte oder die literaturhistorische Einbettung, weitgehend ausblendet.²⁸ Die der Analyse der Selbstinszenierung der Erzählerfiguren dienenden Informationen werden durch eine rein werkimmanente Betrachtung der Texte gewonnen. Als „deskriptiv-analytische Interpretation, die auf historische Kategorien verzichtet“,²⁹ erweist sich das ‘close reading’ für die Interpretation der ausgewählten fünf Nabokovromane unter der vorgegebenen Zielstellung vor allem dahingehend von Nutzen, da auf diese Weise ein (unideologischer, nicht vereinnahmender, genauer) Zugriff auf die einzelnen Texte ermöglicht wird, bei der die Figur des Erzählers und ihr Erscheinungsbild zentral ins Bild gerückt werden kann, dagegen der Autor gleich dem Entstehungskontext außerhalb des Interpretationsraumes verwiesen wird. Die sorgfältige Interpretation der Romane soll das Besondere, weniger das Allgemeine hervorbringen, d.h. der Fokus wird gezielt auf Wiederholungen, Ähnlichkeiten, Auffälligkeiten und Schlüsselwörter innerhalb der jeweiligen Texte fallen, die sich induktiv zu Mustern und Themen zusammenfassen lassen.³⁰ In der Folge gibt es auch kein einheitliches Interpretationsmuster, das auf jeden der fünf Romane angewendet werden kann, stattdessen wird jeder Text einer sorgfältigen, individuellen Analyse unterzogen.

Da gerade jene(r) Aspekt(e) menschlichen Daseins – unbedingte Subjektivität, unbedingte ‘zwanghafte’ Inszenierung – einen Hauptbestandteil dieser Arbeit bilden, soll an dieser Stelle zudem ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass diese sich keineswegs anmaßt, die einzig mögliche Interpretation von Nabokovs Werken unter vorgegebenem Blickwinkel zu präsentieren. Interpretationen haben grundsätzlich einen subjektiven, inszenierenden Charakter, da sie genauso wie jegliche Theorie im Grunde nichts anderes als das Zuschreiben von Sinn bzw. das

²⁷ ‘Close Reading’ (engl. genaues, textnahes Lesen): „Close reading ist eine Form der sehr detaillierten, gründlichen textnahen und intensiven Lektüre und Interpretation, die völlig werkzentriert ist, von der Autonomie des Kunstwerks ausgeht, sämtliche Faktoren des Kontexts bewusst ausblendet und auf die Erschließung der sprachlichen Besonderheiten, formale Merkmale und Bedeutungsnuancen des jeweiligen Werks konzentriert ist.“ (Nünning, A. (2004: 87f)).

²⁸ Nünning, A. (2004: 87f).

²⁹ Arnold, H.L./Sinemus, V. (1973: 368).

³⁰ Vgl. Kain, P. (1998).

Herantragen einer äußeren Ordnung an eine Struktur darstellen. Eine Interpretation besteht in der Verifikation von Annahmen. Daher ist eine in sich geschlossene, plausible Interpretation folglich eher einer gelungenen Inszenierung gleichzusetzen als der Rekonstruktion einer objektiven Wahrheit.³¹ Im Umkehrschluss bedeutet dies, nicht nur der rollenbewusste Erzähler inszeniert sich mit seinem Erzähltext, sondern ebenfalls der Leser bzw. der Verfasser dieser Arbeit mit seiner Interpretation: durch ersteren wird die Inszenierung aus dem Text herausgetragen, durch letzteren eine eigene Version hineinprojiziert. Unter Berücksichtigung der verschiedenen Möglichkeiten, fiktionale Wirklichkeit zu gestalten, soll eine entsprechende Untersuchung der Inszenierung der einzelnen Erzählerfiguren in der Reihenfolge der chronologischen Entstehung der jeweiligen Romane stattfinden.

³¹ Vgl. Goldschweer, U. (1998: 14f).

A. Theoretische Grundlagen:

I. Die Erzählerfigur	19
I.1. Verhältnis Autor – Erzähler	19
I.2. Der rollenbewusste Erzähler	21
I.3. Erzählmotivation	23
I.4. Verhältnis Erzähler – Leser	24
II. Grundlagen der Selbstinszenierung	28
II.1. Grundzüge der Selbstdarstellung	28
II.2. Der ‘erste Eindruck’	29
II.3. Impression-Management	31
II.4. Selbstöffnung und Selbstaufmerksamkeit	33
II.5. Mittel und Lücken der Selbstdarstellung	36
III. Kontrollbegriffe	41
III.1. Kontrolle	41
III.2. Kontrollverlust	44

I. Die Erzählerfigur:

„Some people – and I am one of them – hate happy ends. We feel cheated. Harm is the norm. Doom should not jam.[...] *Had I been reading about* this mild old man, *instead of writing about* him, I would have preferred him to discover, upon his arrival to Cremona, that his lecture was not this Friday but the next.“ (N. in *P* (22))³²

I.1. Verhältnis Autor – Erzähler:

Die genaue Verortung der Person, die für das Inszenieren bzw. das Fingieren der Erzählwelt verantwortlich ist, sorgt bei der Betrachtung von Fiktionen häufig für einen fundamentalen Trugschluss: Autor und Erzählerfigur werden als eine Person betrachtet. Natürlich ist es letztendlich immer ein Autor, ein real existierender Mensch, der hinter der Fiktion steht und diesen Wirklichkeitsraum mittels seiner Phantasie entwirft. Hier bietet sich diesem die Gelegenheit, schöpferisch allumfassend mit Worten und Vorstellungsvermögen einen Möglichkeitsraum zu schaffen, in welchem er die Kontrolle über alle Dinge und alles (fiktive) Leben besitzt. Dies legt letztlich sogar den Vergleich mit Gott, wie Seán Burke diesen vollzieht, nahe: „The author is to his text as God, the *auctor vitae*, is to his world: the unitary cause, source, and master to whom the chain of textual effects must be traced, and in whom they find their genesis, meaning, goal and justification.“³³ Der Autor ist derjenige, der die Fiktion entwirft, der sozusagen über den Dingen steht. Er trägt die ‘unerkannte’ Verantwortung eines Schöpfers für die Stabilität und Beständigkeit dieser Wirklichkeit und der Determination der Schicksale aller vertretenen Lebewesen, jedoch ist es nie der Autor selbst, der die Textwelt vermittelt. Der Autor selbst, als leibhafter Mensch, kann es nicht sein, da es ihm existentiell bedingt schlichtweg nicht möglich ist, gleichzeitig in zwei Wirklichkeiten aufzutreten, also aus sich selbst heraus- und in eine andere Wirklichkeit einzutreten. Ein Autor als Schöpfer kann ebenso wenig explizit in seiner Schöpfung wahrnehmbar sein wie es ein Gott in unserer eigenen Realität ist. Schließlich besteht eine Erzählwelt im Gegensatz zu unserer eigenen physisch existenten, für uns greifbaren und fühlbaren Welt, nur aus Worten und lässt sich auch nur durch diese erfassen. Das fordert zwangsläufig nach einer Person, einer Stellvertreterfigur, die aus der Welt der Erzählliteratur stammt, also ebenfalls nur aus Worten besteht, jedoch als Vermittler zur Inszenierung und Weitergabe des Erzähltextes eingesetzt

³² Kursive Hervorhebungen von mir.

³³ Burke, S. (1999: 23). Kursive Hervorhebung im Original.

werden kann. Genau dies fordert auch Stéphane Mallarmé, einer der Vorväter des Postmodernismus, wenn er schreibt: „The structure of a book of verse must arise throughout from internal necessity – in this way [...] the author will be excluded.“³⁴ Diese geforderte, ja notwendige Rolle eines Vermittlers wird letztlich durch den Erzähler eines jeden Erzähltextes erfüllt. Der Autor ist derjenige, der dem Roman von außen seine Form gibt, von innen dagegen wird dem Roman seine Gestalt durch eine Vermittlerfigur, einen Erzähler gegeben. In der ihm zugeschriebenen Position wird dieser zum wesentlichen Bindeglied zwischen Erzähltext (Autor), Erzählwelt und Leser. Darauf weist bereits Wolfgang Kayser in seinem Standardwerk *Das sprachliche Kunstwerk* hin, wenn er die drei Komponenten der Ursituation des Erzählens aufzählt: „daß ein Vorgängliches da ist, das erzählt wird, daß ein Publikum da ist, dem erzählt wird, und daß ein Erzähler da ist, der zwischen beiden gewissermaßen vermittelt.“³⁵ Durch Stanzel wird dieser Gedanke einer Vermittlerfunktion noch weiter geführt, da er diesen nicht, wie Kayser, nur zwischen Text und Leser angewendet sieht, sondern auch zwischen Autor und Leser: „Mit der Unterscheidung zwischen Autor und [...] Erzähler ist dem Roman eine sehr wichtige Deutungsdimension verfügbar geworden, in der die Funktion des Erzählers als des relativierenden Mittlers zwischen Autor und Leser und zwischen Geschichte und Leser wirksam wird.“³⁶

Aber nicht nur dadurch, dass er vermittelt, ist der Erzähler unverzichtbar, sondern auch in dem, was er vermittelt – Wirklichkeit. Der Erzähler, „der Bewertende, der Fühlende, der Schauende“³⁷ ist es, der die Erzählwelt und Erzählwirklichkeit betrachtet, gestaltet, inszeniert und als Modell mit seiner Stimme vermittelt. Durch diesen wird Wirklichkeit für den Leser greifbar gemacht; „er symbolisiert die [...] erkenntnistheoretische Auffassung“, so Friedemann, „daß wir die Welt nicht ergreifen, wie sie an sich ist, sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes hervorgegangen.“³⁸ Der Erzähler ermöglicht durch seine narrative Perspektive sowohl dem Autor als auch dem Leser, in exzentrischer Weise Wirklichkeit zu erfassen, wie er es selbst nicht vermag.

Bezüglich der grundsätzlichen Perspektiven, die ein Erzähler gegenüber seiner Erzählwelt aufweisen kann, wird in dieser Arbeit Bezug auf Stanzels elementare *Theorie des Erzählens* genommen, der zwischen drei Hauptformen von

³⁴ Mallarmé, S. (1980: 8f).

³⁵ Kayser, W. (1948: 198).

³⁶ Stanzel, F. (1979: 28).

³⁷ Friedemann, K. (1910: 26).

³⁸ Friedemann, K. (1910: 26).

Erzähltypen unterscheidet: Ich-Erzähler, auktorialer Erzähler und personaler Erzähler. Der Ich-Erzähler tritt als Figur der Erzählwelt auf und präsentiert sich und seine Wahrnehmungen in 'Ich'-Form. Wesentlich ist hierbei, dass dieser Erzählertyp sich durch seine 'Weltlichkeit' auszeichnet. Er ist Teil der Erzählwelt, d.h. er steht auf der gleichen Seinsebene wie die ihn umgebenden Charaktere. Der auktoriale Erzähler dagegen befindet sich außerhalb der Erzählwelt, hat jedoch allumfassendes Wissen und Kontrolle über die Geschehnisse und Figuren der von ihm dargebotenen Welt. Der personale³⁹ Erzähler schließlich ist der 'unschuldigste' der drei Erzählertypen. Als Reflektorfigur ist ihm nicht bewusst, dass er die Rolle eines Erzählers ausübt, jedoch werden sämtliche Informationen, die der Leser über die Textwelt erhält, durch seine Augen präsentiert.⁴⁰

I.2. Der rollenbewusste Erzähler:

Mit der Unterteilung in personale, auktoriale und Ich-Erzähler ist die Betrachtung der Erzählerfigur jedoch noch nicht abgeschlossen. Für die nachfolgenden Ausführungen zu den Nabokovschen Erzählerfiguren bedarf es ganz im Gegenteil einer weiteren Spezifizierung. Dabei handelt es sich um die Unterscheidung zwischen Erzählerfiguren, die sich ihrer Rolle bewusst sind und solchen, die dieses Bewusstsein erkennbar entbehren. Wayne C. Booth beschreibt den rollenbewussten Erzähler in seinem Buch *The Rhetoric of Fiction* folgendermaßen: „Cutting across the distinction between observers and narrator-agents of all these kinds is the distinction between self-conscious narrators, aware of them selves as writers, and narrators or observers who rarely if ever discuss their writing chores or who seem unaware that they are writing, thinking, speaking or 'reflecting' a literary work.“⁴¹

Mit der Figur des rollenbewussten Erzähler wird dem Leser eine Figur vor Augen geführt, die sich explizit im Erzähltext manifestiert – als auktorialer extradiegetischer Erzähler über der Textwirklichkeit, in intradiegetischer Ich-Form als Bestandteil eben dieser.⁴² Diese Manifestation vollzieht sich sowohl durch Re-

³⁹ Der Ausdruck 'personaler Erzähler' ist von F. Stanzel etwas unglücklich gewählt, da es zu der Annahme verleitet, die Erzählerfigur wähne sich selbst in der Rolle eines Erzählers. Da dieser Erzählertyp sich jedoch seiner Rolle gar nicht bewusst ist, erscheint es passender, hier von einem unpersönlichen Erzähler zu sprechen.

⁴⁰ Stanzel, F. (1979: 81).

⁴¹ Booth, W.C. (1983: 155).

⁴² 'Intradiegetisch' und 'extradiegetisch' sind Begriffe, wie sie u.a. von Gerard Genette zur Beschreibung bzw. Kategorisierung der Seinsebene der Erzählerfiguren in die Erzähltheorie eingebracht worden sind. Dabei bezeichnet extradiegetisch die Erzählinstanz außerhalb der von ihr dargestellten

flexion jener Faktoren, die die Erzählung bedingen bzw. konstituieren und den Erzählvorgang als solchen betreffen (wie z.B. den Redevollzug, die Formen des Redeausdrucks, die Zusammenhangsbildung und die Anordnung von Erzählsequenzen) als auch das Bewusstsein des Erzählers, nicht Sklave eines unwiderruflichen Handlungsgeschehens zu sein, sondern hinsichtlich des Erzählinhalts wie des Erzählausdrucks schöpferisch mit Alternativen spielen zu können.⁴³ Als eine Art Kombination von auktorialem und Ich-Erzähler besitzt der rollenbewusste Erzähler die Allmacht und Allwissenheit von ersterem, das Bewusstsein um die eigene Existenz und die 'Leiblichkeit' dagegen von letzterem.

Auf Grundlage dieser Kategorisierung lässt sich das Wesen dieses Erzählertyps folgendermaßen darstellen: der rollenbewusste Erzähler erfasst sich selbst nicht nur als Vermittler zwischen Text(welt) und Leser sondern vor allem als Autor ('writer') seines Erzählwerkes. Er ist also ein 'writer', der sich zwar der Existenz eines übergeordneten Autors, welcher ihn erschaffen hat, nicht bewusst ist (und durch den Leser auch nicht mit diesem identifiziert werden sollte), dafür jedoch um so mehr seines eigenen Ichs⁴⁴ und der einer unsichtbaren Leserschaft; ein 'writer' letztlich, der sich selbst nicht als 'Mittelsmann' eines anderen Autors, sondern als rollenbewusster Literat begreift. Das heißt, aus dem Wissen um die verschiedenen Wirklichkeiten zwischen ihm umgebender Welt, Textwelt und Leserwelt geht unmittelbar sein Bewusstsein hervor, mit Worten Fiktion zu vermitteln. Mit diesem Bewusstsein ausgestattet ist es ihm möglich, auf den Kunstcharakter seiner Erzählung aufmerksam zu machen, „indem er die dargestellte Handlung von Zeit zu Zeit unterbricht, um Kommentare über Handlung und Charaktere abzugeben...“⁴⁵ und den Leser dadurch wiederholt zu der Realisation zwingt, 'nur' eine fingierte Wirklichkeit, also Fiktion zu betrachten. Dieser metafiktionale Diskurs mit dem Leser wiederum bewirkt einen wohl durchaus intendierten Akt des 'entschleierns Verhüllens':⁴⁶ durch die Entschleierung der Textwelt als Fiktion wird von der gleichermaßen fiktionalen Existenz der (wenn auch rollenbewussten) Erzählerfigur abgelenkt bzw. ihr tatsächlicher Status verhüllt. Letztendlich besteht auch der

Erzählwirklichkeit, intradiegetisch dagegen die Erzählinstanz, befindet diese sich innerhalb der dargestellten Welt. Vergleiche dazu auch Genette, G. (1994: 186f.).

⁴³ Janik, D. (1973: 69).

⁴⁴ Selbstbewusstsein als Bestandteil des Subjektivismus basiert auf Autoreflexivität, d.h. auf der Selbsterfassung des Ich (cogito ergo sum); Subjektivität steht für das Selbstverständnis eines Subjekts im Rahmen einer bestimmten Wirklichkeit. (Gessner-Utsch, B. (1994: 17)).

⁴⁵ Zimmermann, J. (1996: 36).

⁴⁶ Entschleierns Verhüllen ist eine Abwandlung bzw. Umkehrung des von W. Iser geprägten Begriffs 'verhüllendes Entschleiern', das wiederum dafür steht, wenn „Verdecktes durch Täuschung offenbar [gemacht wird]“ (Iser, W. (1990: 15)).

rollenbewusste Erzähler, wenngleich ihm dies nicht bewusst ist, nur aus Worten. Offensichtliches wird somit durch Täuschung, also durch Inszenierung, verborgen gemacht.

Mit einem derartigen künstlerischen (Selbst-)Bewusstsein ausgestattet ist es für den fiktionsschaffenden fiktionalen Autor in diesem Zusammenhang deshalb an erster Stelle weniger von Bedeutung, was er erzählt als vielmehr, *wie* er dies tut.⁴⁷ 'Wie' zielt in diesem Zusammenhang vor allem auf die Art und Weise seiner Inszenierung – jener der Erzählwelt und jener ihrer selbst – ab, impliziert an zweiter Stelle jedoch auch Aspekte des 'Wann', des 'Warum', des 'Wofür' und des 'Womit' eines jeden erscheinenden Erzählelements. Im Wissen um eine Leserschaft muss alles, was der rollenbewusste Erzähler präsentiert, intendiert und auf deren Wahrnehmung möglichst optimal abgestimmt sein.

I.3. Erzählmotivation:

Stanzel zufolge lassen sich dem auktorialen und dem Ich-Erzähler generell, entsprechend ihrer jeweiligen Position zum Erzähltext, zwei unterschiedliche Haupterzählmotivationen zuweisen. Dem Ich-Erzähler attestiert er, dass grundsätzlich alles, „was in der Ich-Form erzählt wird, irgendwie von essentieller Relevanz für [diesen ist].“⁴⁸ Da der Ich-Erzähler im Roman eine eigene „Leiblichkeit“⁴⁹ besitzt, stehen im Fortgang des Erzählgeschehens dessen eigene Gefühle, Gedanken, Stimmungen, Bedürfnisse und Interessen im Vordergrund und damit auch dessen eigene beschränkte, subjektive Perspektive auf seine Welt. Die Worte des 'Ichs' werden so zum „erlebenden Erzählen“.⁵⁰ Dieser von Stanzel als 'existentiell' bezeichneten Erzählmotivation wird die 'literarisch-ästhetische' Erzählmotivation des auktorialen Textvermittlers entgegengesetzt: „Die Erzählmotivation eines auktorialen Erzählers ist literarisch-ästhetisch, nie aber existentieller Art.“⁵¹

So anschaulich diese strikte Trennung der Erzählmotivation sein mag, stößt sie dennoch schnell an ihre Grenzen, wenn man versucht, diese auf die Figur des

⁴⁷ Imhof, R. (1986, 80). Treffend schreibt F. Stanzel ebenfalls diesbezüglich: „Erzählerfiguren wie Moll Flanders, Tristram Shandy, David Copperfield, Ishmael, Stiller etc. thematisieren nicht nur im Erzählen den Erzählvorgang, sie reagieren auch ständig auf ihn, indem sie sich darauf besinnen, daß sie vor einem Publikum, ihren Lesern, agieren. Sie sehen sich daher veranlaßt, eine diesem Publikum wie auch ihrer Geschichte adäquate Erzählstrategie bzw. Erzählrhetorik zu finden.“ (Stanzel, F. (1979: 197)).

⁴⁸ Stanzel, F. (1979: 132).

⁴⁹ Ebd.: 126.

⁵⁰ Ebd.: 126.

⁵¹ Ebd.: 132.

rollenbewussten Erzählers zu adaptieren. Dies ist vor allem dem Umstand geschuldet, dass dieser Erzähltyp, wie es die Nabokov-Romane vor- und beweisen, sowohl mit als auch ohne Leib und sowohl innerhalb als auch außerhalb der Erzählwirklichkeit mit seinem Ich-Bewusstsein auftreten kann. Unter dem Aspekt der Leiblichkeit wird in diesem Sinne in den nachfolgenden Ausführungen zwischen einem außenstehenden, auktorialen Ich(Bewusstsein) und einem der Erzählwelt zugehörigen 'weltlichen' Ich(Bewusstsein) unterschieden.

I.4. Verhältnis Erzähler – Leser:

In dem Moment, in dem eine Erzählerfigur, rollenbewusst oder nicht, zu erzählen beginnt, ist sie nicht mehr für sich allein.⁵² Sobald sie beginnt, mit den ersten Worten die Erzählwelt zu entfalten, tritt sie in Kommunikation mit dem (impliziten) Leser. Aufgrund einer einfachen, aber für alle zwischenmenschlichen Interaktionen geltenden Regel, ist es nicht möglich, dass zwischen Erzähler und Leser nichts kommuniziert wird: „*Man kann nicht nicht kommunizieren.*“⁵³ Egal, wie sich ein Erzähler im Text und zur Leserschaft positioniert, egal ob er sich erkennbar an der Textoberfläche präsentiert oder sich versteckt, wird er dem Leser dennoch stets etwas über sich und die Erzählwelt mitteilen.

Grundsätzlich sind Erzähler und Leser in einer gegenseitigen Abhängigkeit aneinander gebunden. Auf der Seite des Lesers kommt dies in der Form zum Ausdruck, dass jener, um Zugang zur Erzählwelt zu bekommen, völlig von den Worten des Erzählers abhängig ist – ohne einen Erzähler als Vermittler gibt es keinen Erzähltext für den Leser. Folglich muss in jedem Erzähltext ein Erzähler vorhanden sein. Der Erzähler, seinerseits ist, egal in welcher Form er erscheint, in existentieller Weise an den Leser gebunden. Sowohl seine Existenz als auch die seiner Erzählung wird erst im Akt des Lesens begründet.⁵⁴ Während der Autor auch ohne die Aufmerksamkeit des Lesers existiert, ist der Erzähler unbedingt von dessen Wahrnehmung abhängig. Neben der gegenseitigen Abhängigkeit ist das Verhältnis zwischen beiden Seiten durch eine Asymmetrie geprägt: die Kommunikation verläuft eindirektional – der Erzähler erzählt, der Leser liest und interpretiert. Da Lesen als

⁵² Es steht natürlich die Frage im Raum, ob eine Erzählerfigur überhaupt 'allein' existieren kann bzw., ob sie auch dann noch kommuniziert, wenn der Text beiseite gelegt und das Buch wieder geschlossen ist.

⁵³ Watzlawick, P./Beavin J.H./Jackson D.D. (1990: 53). Kursive Hervorhebung im Original.

⁵⁴ Iser, W. (1990a: 37-39).

Prozess linear⁵⁵ verläuft, findet vom ersten Wort an eine sofortige (nahezu zwanghafte) Bedeutungssuche statt, welche im Laufe des Textes nicht nur sinnorientiert, sondern in hohem Maße auch erwartungsgesteuert verläuft. Gleich einem „literarischen Picknick“⁵⁶ bringt der eine die Worte, der andere die Bedeutung ein. Ein jeder Autor bemüht sich, im Wissen um des Lesers Sinn- und Bedeutungssuche, diesen Prozess zu beeinflussen; vor allem um sicherzustellen, dass der Erzähler und das, was er vermitteln soll, auch so vom Rezipienten wahrgenommen wird, wie er, der Autor, es möchte. Diese Annahme wird auch von Francois Mauriac gestützt, wenn er schreibt: „An author who assures you that he writes for himself alone and that he does not care whether he is heard or not is a boaster and is deceiving either himself or you.“⁵⁷ Als optimal würde es sich für einen Erzähler in diesem Zusammenhang natürlich erweisen, wenn das, was durch ihn von innen nach außen in die textliche Darstellung dringt, möglichst identisch und unverändert vom Leser verinnerlicht wird. Jedoch, um dies umsetzen zu können, müsste dieser Erzähler alleiniger Herrscher über die Sprache und die darin enthaltenen Bedeutungen sein, ganz in dem Sinne wie Philip K. Dick es formulierte: „The basic tools for the manipulation of reality is the manipulation of words. If you control the meaning of words, you can control the people who must use the words.“⁵⁸ In der Folge hätte jeder von einem Autor geschriebene und von einer Erzählerfigur vermittelte Satz in einem Text nur eine Bedeutung, ließe nur eine Interpretation zu. Dass ein derartiger Versuch an der subjektiven Sichtweise jedes Lesers bzw. an der Funktionsweise von Kommunikation an sich scheitern muss, sollte allerdings jedem (fiktiven) Autor bewusst sein. Generell gilt: das, was ich meine zu sagen, ist nicht unbedingt das, was es für mein Gegenüber bedeutet, was ich sage. Lewis Carroll, dessen egomanische Eierfigur Humpty Dumpty sich mit der Aussage „When I use a word [...] it means just what I choose it to mean – neither more nor less. [...] The question is [...] which is to be the Master – that’s all“⁵⁹ auf genau eben erwähnten Irrweg begibt, spielt in einem seiner Briefe auf eben jene Subjektivität an, wenn er schreibt: „Words mean more than we mean to express when we use them: so a whole book ought to mean a great deal more than the writer meant.“⁶⁰

⁵⁵ Dies schließt natürlich auch die Möglichkeit einer rückwärts gerichteten, also retrospektiven Betrachtung an einem späteren Punkt im Erzählverlauf mit ein.

⁵⁶ Iser, W. (1983: 50).

⁵⁷ Francois Mauriac, zitiert nach: Booth, W.C. (1983: 88).

⁵⁸ Zitiert nach: *Columbia Dictionary of Quotations*. (1993: 28).

⁵⁹ Carroll, L. (1954: 209f).

⁶⁰ Cohen, M.N. (1979: 548).

Wenn es auch einem Autor bzw. dessen Erzähler, egal ob rollenbewusst oder nicht, aus oben genanntem Grund nie gelingen wird, den Leser allumfassend in seiner Perzeption des Erzähltextes zu steuern – als letzte Option bleibt dem Leser immer noch das Buch einfach zuzuklappen – so kann er dennoch mit verschiedenen formalen, stilistischen und rhetorischen Mitteln Einfluss auf den Wahrnehmungsprozess seiner selbst und den seiner Erzählwelt nehmen. So können beispielsweise, um nur einige zu nennen, die Erzählperspektive, die Selektion und Anordnung der dargebotenen Details und Situationen, Leerstellen, Uneindeutigkeiten und vom Leser zu füllende Interpretationsfreiräume, Parenthesen, metafiktionale Anspielungen und Hinweise, Abschweifungen und Digressionen, der gestalterische Einsatz der Groteske, der Satire oder der Ironie sowie eine Vielzahl an taktischen Selbstdarstellungstechniken wichtige Ausgangspunkte seiner Inszenierung vor dem Leser bilden. Mit der Gestaltung dieser Erzählmittel beeinflusst das Erzählermedium die Rolle des Lesers in der Romanhandlung (Teilnehmer oder Beobachter), die Einstellung des Lesers zu eben dieser Handlung, zu den darin auftretenden Figuren und zu ihm selbst (sympathisierend oder antagonistisch) und auch die Intensität der Leserinvolverung (aktiv oder passiv). Es ist damit weniger eine Frage, ob eine Erzählerfigur (bzw. der hinter diesem stehende Autor) den Leser zu beeinflussen versucht, sondern eher *wie* und in welchem Ausmaß sie dies umsetzt; oder um es mit den Worten Wayne C. Booths auszudrücken: „We have seen that the author cannot choose to avoid rhetoric; he can choose only the kind of rhetoric he will employ. He cannot choose whether or not to affect his readers’ evaluations by his of narrative manner; he can only choose whether to do it well or poorly.“⁶¹

Von Seiten des Lesers lässt sich das grundsätzliche Verhältnis zur Erzählerfigur folgendermaßen darstellen: obgleich es ihm auf direktem Weg nicht möglich ist, dem Erzähler zu antworten, so bezieht der Leser dennoch beständig Stellung zur Erzählerfigur, in der Regel auf zweierlei Weise: entweder er fügt sich ‘willenlos’ dem Erzähler und lässt sich von dessen Worten vereinnahmen oder er hinterfragt das soeben Gelesene unentwegt.⁶² Natürlich kann es aus Sicht eines rollenbewussten Erzählers kaum besser um die Interaktion zwischen ihm und dem Leser bestellt sein, wenn letzterer seinen Worten absolutes Vertrauen entgegenbringt und sich ‘willenlos’ von ihm durch den Erzähltext führen und lenken lässt. Entscheidender Faktor für

⁶¹ Booth, W.C. (1983: 149).

⁶² W. Iser bezeichnet diese Verhaltensweisen mit ‘asymmetrischer’ bzw. ‘reaktiver’ Kontingenz. (Iser. W. (1990a: 258)).

das Ausmaß an 'Leserhörigkeit' ist seine eigene Glaubwürdigkeit; erlischt diese, beginnt der Leser, die Authentizität der dargestellten Textwelt zu hinterfragen und durchbricht infolgedessen die konstruierte Illusion der Fiktion.⁶³ Während der auktoriale Erzähler mit seiner sowohl distanzierten als auch allwissenden Position die besten Eigenschaften vorweist, um glaubwürdig zu wirken, hat der ('weltliche') Ich-Erzähler infolge seiner subjektiv vermittelten Perspektive, seines oft begrenzten Wissens und auch infolge seiner starken Involvierung ins Erzählgeschehen bedeutend 'schlechtere' Grundvoraussetzungen vorzuweisen, um nicht konstant vom Leser in seinen Aussagen hinterfragt zu werden. Die Charaktereigenschaften des Erzählers spielen dagegen für eine Beurteilung seiner Glaubwürdigkeit keine vordergründige Rolle, d.h. ein moralisch verwerflicher Erzähler kann ein durchaus zuverlässiger Erzähler, ein höchst sympathischer und moralisch integerer Erzähler dagegen auch das genaue Gegenteil sein.⁶⁴

Letztendlich bleibt jedoch ausdrücklich hervorzuheben, dass es keine Schablone und kein festgelegtes Muster zum Erkennen von Unglaubwürdigkeit gibt, sondern lediglich interpretationsbedürftige Hinweise und Signale, die den Wahrnehmenden zu einem (subjektiven) Eindruck führen können. Unglaubwürdigkeit ist damit maßgeblich durch den Eindruck einer Abwesenheit von Glaubwürdigkeit geprägt, d.h. ein Erzähler, der sich seiner Rolle und Funktion im Erzähltext bewusst ist, sollte folglich das Potenzial haben,⁶⁵ diesen Eindruck mit seiner erzählerischen Selbstdarstellung zu beeinflussen.

⁶³ Hof, R. (1984:77).

⁶⁴ Natürlich wird der Leser eine Erzählerfigur, deren Äußerungen unfreundlich, unsozial, unmoralisch, unehrlich, verwerflich oder mit anderen gängigen gesellschaftlichen Wertevorstellungen nicht in Einklang zu bringen sind, weniger mit Sympathie und Vertrauen als vielmehr mit Misstrauen und Distanz betrachten; darüber hinaus mit gesteigerter Aufmerksamkeit auf 'Ungereimtheiten' in der Erzählung achten.

⁶⁵ Natürlich hat kein Erzähler es völlig 'selbst' in der Hand, autonom über sein Erscheinen vor dem Leser zu entscheiden, ist er doch in letzter Instanz immer von einem Autor konstruiert und geformt.

II. Grundlagen der Selbstinszenierung:

„Es gibt keine zweite Chance für den
ersten Eindruck“

- unbekannt -

„Eigentlich sind wir alle unser eigenes
Museum und stellen uns andauernd
selbst aus.“

- Friedrich Löchner -⁶⁶

II.1. Grundzüge der Selbstdarstellung:

Selbstdarstellung ist in erster Linie die Präsentation eines Individuums vor einem Publikum; bezüglich der Erzählliteratur also die Präsentation einer rollenbewussten Erzählerfigur vor einer (antizipierten) Leserschaft. Theoretisch ist der Erzähler, solange er schweigt und kein Wort äußert, was ihm aufgrund seiner existentiellen Funktion nicht möglich ist, 'privat' und 'für sich'.⁶⁷ In dem Moment jedoch, in dem er seine ersten Äußerungen bezüglich der Erzählwirklichkeit an ein Publikum richtet, ist er nicht länger 'für sich', sondern präsentiert sich öffentlich.⁶⁸ Er erzählt nicht für sich, sondern für andere.⁶⁹ In diesem Augenblick ist „der Übergang vom Für-sich-Sein zum Für-andere-Sein vollzogen.“⁷⁰ Gerade dieses 'Für-andere-Sein' impliziert eine wie auch immer geartete Präsentation und Selbstdarstellung des Erzählers gegenüber seinem Interaktionspartner, dem Leser. Dieser erstellt allein auf Grundlage der eröffnenden Zeilen der ersten Seite(n) einen oftmals bleibenden ersten Eindruck der auftretenden Erzählerfigur. Die Aufmerksamkeit des Erzählers als (rollenbewusster) Akteur muss also sowohl auf ihn selbst gerichtet sein, als auch auf die wahrnehmende Öffentlichkeit. In der Folge ist er, abhängig vom Bewusstseinsgrad der von ihm ausgeübten Rolle, nicht nur gezwungen, sich eingangs mehr oder weniger explizit 'vorzustellen', sondern auch nachfolgend sich in selbstdarstellerischer Weise zu präsentieren; d.h. es ist keine Frage, ob sich eine

⁶⁶ <http://www.aporismen.de>, (12/2007).

⁶⁷ Eine explizite Differenzierung der Begriffe 'privat' und 'öffentlich' liefert Tedeschi, J.T. (1986: 1-20).

⁶⁸ Mummendey, H.D. (1995: 39).

⁶⁹ Selbstredend ist nicht nur die Existenz eines Erzählers sondern auch die eines Lesers notwendig, damit eine grundsätzliche Interaktion stattfinden kann. Inwieweit die Erzählerfigur dann allerdings für den Leser 'sichtbar' ist, ist eine andere Sache...

⁷⁰ Mummendey, H.D. (1995: S.39). Kursiv im Original.

Erzählerfigur (selbst) darstellt, sondern hauptsächlich wie sie dies gestaltet. Der Fokus dieser Arbeit wird deshalb nicht nur auf dem Wahrheitsgehalt bzw. der Glaubwürdigkeit der von den Nabokovschen Erzählerfiguren getroffenen Aussagen liegen, sondern vor allem auch darauf, wie der jeweilige Erzähler sich als Persönlichkeit darstellt, d.h. wie dieser von anderen – das sind sowohl die fiktiven Figuren der präsentierten Erzählwirklichkeit als auch die Leser⁷¹ – als Persönlichkeit gesehen werden möchte und letztlich tatsächlich gesehen wird.

II.2. Der ‘erste Eindruck’:

So trivial dies ‘auf den ersten Blick’ erscheinen mag, ist es insbesondere der erste Eindruck, der bei der Erstellung dieses Wahrnehmungsbildes die größte Nachhaltigkeit aufweist.⁷²

So wenig es allgemein geschätzt ist, das Gesamtbild, das man von einer anderen Person erstellt, an deren (ersten) äußerlichen Erscheinung (an Kleidung und Auftreten, physischer Attraktivität, Gesichtsausdruck etc.) festzumachen, ist diese dennoch weitgehend das Fundament, auf dem jegliche weitere Urteile über die wahrgenommene Person gebaut werden. Mehr noch, es besteht die generelle Tendenz, sämtliche weiteren Eindrücke an dieser Erstinformation zu orientieren bzw. dieser anzupassen.⁷³ Die grundlegende Bedeutung des ersten Eindrucks⁷⁴ für die Personenwahrnehmung erkennt Bierhoff, wenn er schreibt: „Die Bildung eines ersten Eindrucks von einer Person und das Ziehen von Schlussfolgerungen aus den

⁷¹ Der Erzähler einer Fiktion wendet sich grundsätzlich an einen impliziten Leser. Das Konzept des impliziten Lesers beschreibt den vom Text intendierten und in ihm repräsentierten Leser und seine Operationen. Seine Hauptfunktion besteht darin, dem realen Leser (bis zu einem gewissen Grade) das Rezeptionsverhalten vorzugeben (Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 64)).

⁷² Neben dem ‘erste Eindrucks’-Effekt weisen auch der ‘Halo-’ und der ‘Verwässerung-Effekt’ eine Tendenz zur übermäßigen Vereinfachung in der Personenwahrnehmung auf. Das Wesen des ‘Halo-Effekts’ wird u.a. bei Bierhoff anschaulich beschrieben: „Die Wahrnehmung der anderen Person wird generell durch ein bestimmtes deutlich hervortretendes Merkmal einer Person oder ihres Verhaltens bestimmt.“ (Bierhoff, H.W. (1986: 106)). So können z.B. die Kleidung, das selbstsichere Auftreten oder die Wortgewandtheit einer Person den Beurteilenden derart ‘blenden’, dass er zu einer differenzierten Beurteilung einzelner Leistungsaspekte nicht mehr in der Lage ist; die Eindrucksbildung in der Folge nur auf einzelnen Kategorien beruht. (Vgl. auch Hinton, P.R. (1995: 126)) Der ‘Verwässerungs-Effekt’ (Dilution-Effect) bezeichnet dagegen jenes Phänomen menschlicher Wahrnehmung, bei dem ein relevanter, signifikanter Wesenszug einer Person neben gleichzeitig dargebotenen weniger bedeutsamen Wesenszügen untergeht bzw. entschärft und verwässert wird. (Fiske, S.T./Taylor S.E. (1991: 355-357)).

⁷³ Bierhoff, H. W. (1986: 1).

⁷⁴ Der ‘erste Eindruck’ wird in der Fachliteratur gern auch als ‘Primacy-Effect’ bezeichnet. (Fiedler, K./Bless, H. (2003: 136)) Sein Gegenstück bildet der ‘Recency-Effect’: zuletzt oder kürzlich aktivierte Inhalte besitzen eine stärkere Zugänglichkeit (ebd. S.138). Auf Grundlage beider Effekte sind deshalb beispielsweise die ersten und letzten Positionen in einem Fernsehwerbeblock grundsätzlich die begehrtesten, logischerweise gleichzeitig aber auch die teuersten.

wahrgenommenen Hinweisreizen sind zwei elementare Aspekte der Personenwahrnehmung.⁷⁵ Der Eindruck einer anderen Person baut sich in der Regel nicht langsam auf, sondern ist fast unmittelbar bei der ersten Begegnung anhand weniger wahrgenommener Informationen in spezifischer Weise festgelegt.⁷⁶ Mehr noch, formt man einen positiv gefärbten ersten Eindruck von einer Person, so entsteht die Neigung, dieser Person nachfolgend ebenfalls positive Eigenschaften zuzuschreiben (z.B. ehrlich, dynamisch, aufregend, attraktiv, sympathisch). Fällt die Erstkategorisierung dagegen negativer aus, tendiert man eher dazu, auch weiterhin ungünstigere Eigenschaften zuzuschreiben (z.B. unehrlich etc.).⁷⁷ Mit den Worten H.W. Bierhoffs lässt sich dieses Phänomen menschlicher Personenwahrnehmung zusammenfassend treffend auf den Punkt zu bringen: „Was wir voneinander sehen, ist eine komplexe Mischung von dem, was wir zu sehen auswählen, was wir sehen wollen und was wir zu sehen erwarten.“⁷⁸

Überträgt man in diesem Kontext das Phänomen des ‘ersten Eindrucks’ auf die Wahrnehmung von Figuren in Erzählwerken (bzw. in vorliegendem Fall auf die sich selbst präsentierenden Erzählerfiguren), bedeutet dies, dass die zuerst vermittelten Informationen über die betreffende Figur prägend für einen oftmals bleibenden Eindruck sein können. In der Folge ließe sich ein Leser in seiner (ersten) Eindrucksbildung unbewusst⁷⁹ von einem sich bewusst inszenierenden Erzähler beeinflussen. Aus diesem Grund erscheint es unerlässlich, insbesondere die ersten Seiten der einzelnen Romane jeweils einer genaueren Untersuchung zu unterziehen.

Mit diesen Ausführungen ist aus Sicht der Wahrnehmungspsychologie die theoretische Bühne für das Bindeglied zwischen Personenwahrnehmung und Selbstdarstellung bereitet: das der Sozialpsychologie entstammende Konzept des Impression-Management.

⁷⁵ Bierhoff, H. W. (1986: 1).

⁷⁶ Bierhoff, H. W. (1986: 3).

⁷⁷ Bierhoff, H. W. (1986: 1). Dies bedeutet allerdings nicht, dass eine Person grundsätzlich nicht mehr imstande ist, das einmal geformte Bild vom anderen zu revidieren bzw. umzuformen. Das Festhalten am ersten Eindruck geht eher mit einer geringen Motivation bzw. kognitiven Anstrengung einher, sich näher mit dem Zielobjekt zu befassen. Rekategorisierungen und nachfolgende Erstellung komplexerer Eindrucksbilder erfordern dagegen eine längere Beschäftigung, mehr Zeit, Aufmerksamkeit und eine höhere Motivation. In der Folge vollziehen sich Wahrnehmungswechsel meist sehr langsam; manchmal jedoch auch abrupt, wenn das geformte Personenbild durch hinzukommende absolut inkonsistente oder gar konträre Informationen deutlich in Frage gestellt wird (Bierhoff, W. (1986: 147)).

⁷⁸ Bierhoff, W. (1986: 94).

⁷⁹ Nach Felser, G. (1997: 133) wird das für das Individuum unbewusste Wirken von bestimmten, präsenten Informationen auf die spätere Informationsverarbeitung ‘priming’ (engl. ‘to prime’= zünden, scharfmachen, anlassen, antreiben) genannt.

II.3. Impression-Management:

Die Theorie des Impression-Management beruht auf der zentralen Annahme, dass Individuen den Eindruck zu beeinflussen versuchen, den sie in sozialen Interaktionen auf andere Personen machen.⁸⁰ Wesentliche Voraussetzung jeglicher Selbstdarstellung ist ein existentes (Selbst-)Bewusstsein; nur eine Person bzw. eine Erzählerfigur, die eine Vorstellung von ihrer eigenen Existenz hat und die imstande ist, sich selbst bewusst in ihrem Dasein wahrzunehmen, kann Impression-Management betreiben. Das Konzept des 'Impression-Management' umfasst jene Prozesse sozialer Beeinflussung, in denen eine Person/ein Erzähler mit dem Vorsatz, eine gezielte Wahrnehmung des Gegenübers von sich selbst zu erzeugen, potentielle Reaktionen des Anderen vor Ausübung des eigenen Verhaltens antizipiert und sich entsprechend in Szene setzt.⁸¹ In diesem Sinne soll für die Analyse der ausgewählten Nabokov-Romane davon ausgegangen werden, dass jeder der erscheinenden rollenbewussten Erzählerfiguren sich bemüht, sowohl die von ihm präsentierte Erzählwelt als auch sich selbst in einem bestimmten Wunschbild vor dem Leser darzustellen.

Zu ergänzen ist dieses zentrale Postulat der Selbstdarstellungstheorie durch zwei wichtige Hinweise: zum einen, „dass Eindruckskontrolle sich an *jede Art von Adressaten* richten kann“ und zum anderen, „dass Selbstdarstellungsprozesse [...] *so gut wie ständig* ablaufen.“⁸²

An 'jede Art von Adressaten' ist dabei derart zu verstehen, dass Selbstdarstellung „sowohl gegenüber realen, anwesenden Interaktionspartnern als auch gegenüber einem imaginären, real nicht vorhandenen Publikum ausgeübt werden kann.“⁸³ Ein Zeitungsschreiber tippt seinen Text unter der Annahme einer imaginären Leserschaft, der Nachrichtensprecher spricht im Fernsehen in eine Kamera und nicht zu einem anwesenden Publikum, der Radiosprecher spricht in einem menschenleeren Raum in ein Mikrofon, gleichwohl er sich eine tausendfache Hörschaft vorstellt und der Romanschreiber widmet fiktionalisierend große Zeitmengen seines Lebens einem unabschätzbar großen imaginären Leserkreis. Egal ob gegenüber einem anwesenden oder abwesendem Publikum, ist in diesem Zusammenhang jedoch hervorzuheben, dass Selbstdarstellung stets adressaten-

⁸⁰ Mummendey, H.D. (2002: 212); Siehe für eine umfassende Darstellung der menschlichen Selbstinszenierung auch in Erving Goffmans *Wir alle spielen Theater* (1991).

⁸¹ Mummendey, H.D. (2002: 212). Eine umfassende Darstellung des Impression-Management-Konzepts und seiner theoretischen Grundlagen findet man in H.D. Mummendey's Abhandlung *Psychologie der Selbstdarstellung* (1995), sowie in Leary, M.R. (1996)

⁸² Mummendey, H.D. (2002: 213). Kursiv im Original.

⁸³ Mummendey, H.D./Bolten, H.G. (1985: 59).

spezifisch ist. Für den vorliegenden Fall heißt dies, dass ein rollenbewusster Erzähler sich gegenüber seiner imaginierten Leserschaft anders in Szene setzt, als gegenüber der von ihm dargestellten Handlungswelt und darin enthaltenen Figuren, insofern er mit diesen in Berührung kommt.

An 'jede Art von Adressaten' soll allerdings auch den Darsteller selbst mit einschließen, da dieser bezüglich der Erstellung eines bestimmten Selbstbildes mit Sicherheit sein nachsichtigstes, zugleich auch kritischstes Publikum darstellt. In ähnlicher und im Grunde noch kategorischerer Weise äußerte sich Vladimir Nabokov auf die Frage, an welches Publikum er denn seine Erzählerfiguren sich wenden lasse: „I don't think that an artist should bother about his audience. His best audience is the person he sees in his shaving mirror every morning.“⁸⁴ Dem fügt er noch seine Idealvorstellung eines Publikums bei: „I think that the audience an artist imagines, when he imagines that kind of a thing, is a room filled with people wearing his own mask.“⁸⁵ Nicht jeder beliebige Leser wird von Nabokov bzw. seinen fingierten Vermittlerfiguren angesprochen, sondern in erster Linie derjenige, der bereit ist, die eigene Individualität aufzugeben und stattdessen seine nabokovsche 'Maske' zu tragen – das 'innere', antizipierte Publikum wird quasi dem äußeren, tatsächlichen gleichgesetzt. Bei einem derartigen Publikum wäre der Erfolg jeglicher Inszenierung garantiert, jedoch verhindert die Subjektivität jedes realen Lesers, dass diese Idealvorstellung über den Konjunktiv hinausgeht.

Selbstdarstellungsprozesse finden zudem tatsächlich 'so gut wie ständig' statt. Mehr noch, es scheint sogar gerechtfertigt zu behaupten, sie seien omnipräsent in dem Sinne, dass jeder Mensch Selbstdarstellung betreibt. Zudem sind sie generell, da es kaum eine soziale Situation gibt, in die keine Selbstdarstellung involviert ist. Mummendey erklärt dies folgendermaßen:

Die offensichtliche Allgegenwart von Selbstdarstellungsphänomenen scheint in der fundamentalen Gegebenheit begründet zu sein, daß jedes Verhalten immer auch soziales Verhalten ist, daß zu jedem sozialen Verhalten ein tatsächlich anwesender oder imaginärer Anderer gehört und daß Individuen zugleich mit dem 'Auftauchen eines Anderen' mehr oder weniger Eindruckssteuerung betreiben.⁸⁶

⁸⁴ Nabokov, V. (SO: 18).

⁸⁵ Nabokov, V. (SO: 18).

⁸⁶ Mummendey, H.D. (1995: 293). Paul Watzlawick brachte diese generelle Gegebenheit jeglicher sozialer Interaktion in seinen axiomatischen Betrachtungen zur menschlichen Kommunikation noch prägnanter zum Ausdruck: „Man kann sich nicht *nicht* verhalten.“ ((Watzlawick, P./Beavin J.H./Jackson D.D. (1990: 51)) Kursiv im Original).

Die wohl deutlichste Veranschaulichung dieser Omnipräsenz wird schließlich durch das Wort 'Person' geliefert: in seiner ursprünglichen Bedeutung (lat. 'persona') bezeichnet es eine Maske bzw. die Rolle, die durch die Maske dargestellt wird. Abgestimmt auf das jeweilige Gegenüber tragen Personen – tragen wir – verschiedene Masken. Das heißt im Kehrschluss, dass das Wort 'Person', wie R.E. Park es treffend formuliert, „eine Anerkennung der Tatsache [ist], daß jedermann überall und immer mehr oder weniger bewußt eine Rolle spielt.“⁸⁷

Park weist hier gleichzeitig auf eine weitere Charakteristik von Selbstdarstellungen hin: obgleich sie 'so gut wie ständig' stattfinden, vollziehen diese sich keineswegs immer in gleichem (Bewusstseins-)Umfang und Ausmaß.⁸⁸ So gibt es Situationen, wie beispielsweise das Referat vor versammeltem Kollegium, das anstehende Bewerbungsgespräch, den Besuch bei den Eltern oder die erste Verabredung, in denen sich das angestrebte Verhaltensziel scheinbar nur über eine explizite, bewusst gesteuerte Selbstdarstellung erreichen lässt – es für den Betreffenden somit absolut relevant ist, in einer bestimmten und erwünschten Rolle zu erscheinen. Andererseits gibt es aber auch Situationen, in denen eine umfassende Selbstdarstellung für die Erreichung eines Ziels lediglich von sekundärer Bedeutung ist (z.B. Einkaufen im Supermarkt oder unter Freunden der gemeinsame Gang ins Kino). Ausschlaggebend für den Umfang der aufgewandten Selbstdarstellung ist somit die Relevanz und Gewichtigkeit der Situation für die darstellende Person. Genauso wichtig ist jedoch auch das in dieser Situation gezeigte Maß an Selbst-Öffnung sowie der vorgebrachte Grad an Selbstaufmerksamkeit.

II.4. Selbstöffnung und Selbstaufmerksamkeit:

Selbst-Öffnung (self-disclosure) bezeichnet die willentliche Preisgabe von Informationen über sich selbst anderen gegenüber, also das Ausmaß, in dem Informationen über sich selbst anderen gegenüber verbal kommuniziert werden.⁸⁹ Dabei handelt es sich in der Regel um persönliche oder gar intime Informationen des Darstellenden, die ohne sein Zutun der Öffentlichkeit unzugänglich wären.

⁸⁷ Park, R. E. (1950: 250). Zitiert nach Goffman, E. (1991: 21).

⁸⁸ Vergleiche zur Relevanz des Bewusstseinsgrades auch die Äußerung H.D. Mummendey's: „Die Begriffe Impression Management, Selbstdarstellung, Eindruckssteuerung, [...] mögen zwar eine bewusste Taktik oder gar Täuschung der Interaktionspartner suggerieren, doch ist dies irreführend; die Außendarstellung der eigenen Person kann vom Individuum sowohl *bewusst* und kontrolliert inszeniert werden als auch *unbeabsichtigt*, unkontrolliert, unbemerkt, routinemäßig ablaufen.“ (Mummendey, H.D. (2002: 213)).

⁸⁹ Holtgraves, Th. (1990: 192).

Insbesondere Autobiographien zeichnen sich durch ein hohes Maß an Selbst-Öffnung der sich selbst präsentierenden Erzählerfiguren aus. Allerdings werden derlei Informationen zum Schutz des eigenen Selbst und Selbstwertes häufig auf eher indirekte Weise vermittelt, d.h. es obliegt dem Empfänger der Informationen, diese entsprechend zu entschlüsseln und zu interpretieren.⁹⁰ Gerade in diesem Zusammenhang erfahren der Kontext, in dem die Äußerungen getätigt werden, sowie die Art und Weise wie etwas gesagt wird (z.B. etwas höchst Intimes trivialisiert, etwas Unwichtiges aufgebauscht) – also auch die Wortwahl – erhöhte Bedeutung für eine Interpretation. Wenn sie dagegen direkt dargeboten werden, stehen Akte großer Selbst-Öffnung gewöhnlich nicht allein und isoliert, sondern ihnen geht etwas voraus und häufig haben sie auch eine Konsequenz, d.h. sie geschehen intentional, fordern geradezu eine Reaktion des Kommunikationspartners.⁹¹ Natürlich ist es in der Interaktion Erzähler-Leser nicht möglich, dass letzterer als Gegenleistung für die ihm gewährten Einblicke in das (fiktionale) Erzählerleben intime Informationen aus seinem eigenen Leben zurückgibt, jedoch können unerwartete Eingeständnisse erzählerischer Fehlbarkeit und persönlicher Irrungen den Leser durchaus dazu bewegen, den Worten der 'ehrlichen' Erzählerfigur insgesamt mehr Vertrauen und Glauben zu schenken. Dass auch die Nabokovschen Erzählerfiguren gezielt auf dieses Prinzip der Reziprozität zur Beeinflussung des Lesers zurückgreifen, wird im Laufe der Arbeit noch nachzuweisen sein.

Selbstaufmerksamkeit (self-monitoring) bezieht sich dagegen „auf die Überwachung des eigenen Verhaltens anderen Personen, also der sozialen Umgebung gegenüber.“⁹² Personen mit hohem 'self-monitoring' sind von der theoretischen Konzeption her dadurch gekennzeichnet, dass sie sowohl ihr Ausdrucksverhalten besser kontrollieren und modifizieren können als auch verstärkt sich um die Angemessenheit ihres Verhaltens in der sozialen Interaktion kümmern, d.h. beständig das Bild von sich, was sie sind und was sie in der entsprechenden Situation sein möchten bzw. glauben darstellen zu sollen, abgleichen und dementsprechend ihre Selbstpräsentation konstruieren. Personen mit geringer Selbst-Überwachung wird dagegen attestiert, tendenziell 'natürlicher' und mehr sie 'selbst' zu sein.⁹³ Insbesondere Personen, deren Verhalten weitgehend öffentlich ist bzw. zu deren Verhalten eine breite Öffentlich-

⁹⁰ Holtgraves, Th. (1990: 192).

⁹¹ Ebd.

⁹² Mummendey, H.D. (1995: 89).

⁹³ Mummendey, H.D. (1995: 90). (Vgl. auch: Hinton, P. (1995: 25); Snyder, M. (1979: 85-128)).

keit Zugang hat, neigen dazu, sich und ihr öffentlich gezeigtes Verhalten in hohem Maße zu kontrollieren.⁹⁴ Daraus hervorgehend erscheint die Annahme gerechtfertigt, dass eine Erzählerfigur, die sich einer Leserschaft – also einer wertenden Öffentlichkeit – bewusst ist, ihr Erscheinungsbild ebenfalls in hohem Maße zu steuern versucht und deshalb für den Verlauf der vorliegenden Arbeit davon ausgegangen werden kann, dass die zu untersuchenden Nabokovschen Erzählerfiguren in einem Zustand rollenbewusster Wachsamkeit – Leary nennt dies „a state of dramaturgical awareness“⁹⁵ – sich in mehr oder minder großen Umfang bewusst vor dem Leser inszenieren.⁹⁶

Essentiell für eine erfolgreiche Beeinflussung ist also die Fähigkeit zur Rollenübernahme, d.h. der Darstellende muss imstande sein, sich in die Perspektive der Zielperson zu versetzen.⁹⁷ Da jedoch keine symmetrische Kommunikation zwischen Erzähler und Leser stattfindet bzw. der reale Leser für den Erzähler unsichtbar ist, kann letzterer bezüglich des Eindrucks, den er hinterlässt, nur spekulieren. In gleicher Weise spekulativ wäre sein Bemühen, die tatsächlichen Reaktionen des Lesers vorherbestimmen. Eine Erzählerfigur hat sicher die Möglichkeit, die (emotionalen) Reaktionen auf sein selbstdarstellerisches Verhalten über das ‘Wie’ des Erzählens, verschiedenste Selbstdarstellungstechniken und seine adressatenspezifische Darstellung in eine bestimmte Richtung zu lenken. In der Regel hat er eine bestimmte Vorstellung von dem Publikum, das er anspricht: eine imaginäre (implizite) Leserschaft mit bestimmten intellektuellen Qualifikationen und Fähigkeiten. Nie jedoch kann er deren ganz spezifischen Verlauf vorherzubestimmen. Deswegen erscheint es durchaus fruchtbar, hier zwischen dem Eindrucksbild, das eine Person/ein Erzähler seinem Gegenüber darstellen und vermitteln möchte (kalkulierter Eindruck bzw. ‘Wunschbild’) und dem Bild, welches im Gegenüber entsteht (sekundärer Eindruck) zu unterscheiden.⁹⁸ So, wie jemand

⁹⁴ Leary. M.R. (1996: 64).

⁹⁵ Leary. M.R. (1996: 16).

⁹⁶ Allerdings geht eine hohe (erzählerische) Selbstaufmerksamkeit nicht automatisch mit einem umfassenden Wissen bzw. Bewusstsein um den Eindruck, den man auf das Gegenüber (den Leser) ausübt, einher. Generell lässt sich die Intensität, mit der sich Individuen, in unserem Fall die zu analysierenden Erzählerfiguren, bezüglich des eigenen Eindrucks (‘impression monitoring’) theoretisch bewusst sein können, folgendermaßen abstufen: „Man kann völlig blind für den Eindruck sein, den man auf andere macht (‘impression oblivion’), man kann eine Art Ahnung davon haben, wie man auf andere wirkt (‘preattentive impression scanning’), man kann sich seines Eindrucks auf andere bewusst sein (‘impression awareness’), und man kann völlig mit Eindruck und Eindruckssteuerung befasst sein (‘impression focus’).“ (Mummendey, H.D. (2002: 214)).

⁹⁷ Fiske, S.T./Taylor, S.E. (1991: 230).

⁹⁸ Leary. M.R. (1996: 11). Die Begriffe ‘calculated impression’ und ‘secondary impression’ stammen ursprünglich von: Schneider, D.J. (1981). Leary verwendet in seinen Ausführungen diesbezüglich später (Leary, M.R. (1996: 60)) auch die synonymen Begriffe ‘desired image’ und ‘current image’.

erscheinen möchte und wie er tatsächlich erscheint, sind nicht notwendigerweise zwei identische Bilder.

Das Bemühen um eine Identität von kalkulierte[m] und sekundärem Eindruck macht schließlich das eigentliche Ziel bewusster Selbstdarstellung aus: nicht Täuschung des Gegenübers oder Machtgewinn sind das oberste Ziel erzählerischer Eindruckssteuerung, sondern die Sicherstellung, dass das Gegenüber einen so wahrnimmt, wie man sich selbst sieht bzw. gesehen werden möchte; ein Kontrollbemühen also, dass das ‘richtige’ Bild ankommt.⁹⁹

II.5. Mittel und Lücken der Selbstdarstellung.

Auf der Annahme aufbauend, dass rollenbewusste Erzählerfiguren um eine kontrollierte Selbstdarstellung bemüht sind, ist grundsätzlich davon auszugehen, dass diese, im Bewusstsein eines Publikums, ihre Erzähltexte bewusst mit Hinweisen durchsetzen, welche jene sie selbst bestätigende Tatsachen bühnenwirksam illustrieren und beleuchten, die sonst unbemerkt oder undeutlich bleiben könnten. Die Notwendigkeit einer taktischen bzw. strategischen Eindruckssteuerung zur Vermittlung eines bestimmten Darstellerbildes findet ihre Grundlage in der Fragilität jeglicher fingierter Realität: „der Eindruck von Realität, den ein Darsteller erweckt, [ist] ein zartes, zerbrechliches Ding [...], das durch das kleinste Mißgeschick zerstört werden kann.“¹⁰⁰ Um also ‘Missgeschicke’ in der Leserrezption zu vermeiden, muss die Selbstdarstellung optimalerweise so gestaltet werden, dass sie genau das ausdrückt, was mitgeteilt werden soll, d.h. dass Meinen und Bedeuten identisch erscheinen.

Dabei wird den Erzählerfiguren der Umstand, zur Darstellung sowohl ihrer selbst als auch der Erzählwelt ausschließlich über verbale Mittel zu verfügen, zum absoluten Vorteil. In der Sprache finden diese das wohl geeignetste Mittel zur

⁹⁹ Leary, M.R. (1996: 64); Keinesfalls ist anzuzweifeln, dass Eindruckssteuerung Akte der Täuschung beinhaltet, Darsteller über Machtressourcen verfügen oder deren Verhalten in Machtgewinn resultiert. Jedoch ist der gelegentlich vertretenen Auffassung, ‘Impression-Management’ diene hauptsächlich dem persönlichen Machtgewinn, mit Vorsicht zu begegnen, wird doch auf diese Weise Eindruckssteuerung mit einem ungerechtfertigt generell motivationalen Hintergrund versehen. Unter dieser Voraussetzung würde letztlich jegliche menschliche Selbstdarstellung automatisch an machiavellistische Bemühungen gekoppelt sein. Dessen ungeachtet ist dagegen im Einklang mit gängigen Definitionen zum ‘Impression-Management’ der Annahme zuzustimmen, dass im Selbstdarsteller ein grundsätzliches Bestreben nach der Kontrolle des Bildes, das das Gegenüber von einem erhält, besteht. Siehe dazu auch: Mummendey, H.D. (1995: 293).

¹⁰⁰ Goffman, E. (1991: 52).

Beeinflussung ihres lesenden Gegenübers überhaupt.¹⁰¹ Allein der reichhaltige Katalog an rhetorischen Mitteln stellt einen überzeugenden Beweis des Potentials von Sprache dar. Im Laufe der menschlichen Zivilisation hat sich diese zu einem der effektivsten Mittel für den Transport von Kontrolle entwickelt:

Active Control through language has become in our times the most devastating form of control, for it works at the source. Language is the extended arm, developed through millenia of evolution, by which our race has managed nature and built cooperative societies. It is material as well as instrument, a vicarious world in which anything can be arranged through verbal plans, then transferred to reality.¹⁰²

Darüber hinaus verfügt der sich selbst darstellende Mensch über ein ganzes Arsenal an im Laufe seiner eigenen Entwicklung erworbenen Selbstdarstellungstechniken. Eine Reihe von Sozialpsychologen hat sich während der letzten drei Jahrzehnte die Mühe gemacht, diese Techniken zu klassifizieren. Insofern bei der Analyse der Selbstdarstellung der Nabokovschen Erzählerfiguren eine gezielte Methode erkennbar wird, halten wir uns zu deren Klassifikation weitestgehend an die von Mummendey¹⁰³ vorgeschlagene Unterteilung in 'positives' und 'negatives' Darstellungsverhalten.¹⁰⁴

Beispielhaft für die 'positiven' Selbstdarstellungstechniken stehen dabei Verhaltensweisen wie Eigenwerbung betreiben ('self-promotion'), Attraktivität herausstellen ('personal attraction'), hohe Ansprüche signalisieren ('entitlements'), Kompetenz und Expertentum signalisieren ('competence, expertise'), hohes Selbstwertgefühl herausstellen ('self-enhancement'), übertreiben ('overstatement'), sich über Kontakte aufwerten ('basking in reflected glory'), Glaubwürdigkeit und

¹⁰¹ Welch starke Auswirkungen bereits einzelne Worte in der Interaktion auf kognitive Schlussfolgerung und Eindrucksbildung haben können, verdeutlicht zum Beispiel das Konzept der Impliziten Verbkausalität, das sich auf die systematisch unterschiedlichen Kausalattributionen bezieht, die im Falle von Zustandsverben (wie verabscheuen, mögen, achten etc.) und Handlungsverben (schlagen, gehen, helfen, gehorchen etc.) produziert werden. So besteht die „Tendenz, im Fall von Handlungsverben die Ursachen im Subjekt des Satzes begründet zu sehen und im Fall von Zustandsverben die Ursachen auf das Objekt des Satzes zurückzuführen.“ (Fiedler, K./Bless, B. (2003: 157)). Dies bedeutet, dass ein und dasselbe Verhalten unterschiedlich zum Ausdruck und damit auch unterschiedlich wahrgenommen werden kann: 'Der Mann achtet die Regeln.' vs. 'Der Mann gehorcht den Regeln.'

¹⁰² Bolinger, D. (1996: 187f). Zwar um einiges kürzer, aber umso präziser bringen R.H. Gass und J. Seiter den Zusammenhang zwischen Sprache und Selbstdarstellung auf den Punkt: „the language that you use, affects the way you are perceived.“ (Gass, R.H./Seiter, J. (1999: 143)).

¹⁰³ Mummendey, H.D. (1995: 135-171).

¹⁰⁴ Im Einklang mit Mummendey, H.D. (1995: 135-171) soll in dieser Arbeit auf eine weitere Unterteilung in Darstellungstechniken und -strategien, ebenso wie auf eine Distinktion zwischen 'assertivem' und 'defensivem' (Tedeschi, J.T./Lindskold, S./Rosenfeld, P. (1985)) bzw. 'acquisitivem' und 'protektivem' Einsatz (Arkin, R.M. (1981: 311-333)). Dies geschieht vor allem deshalb, weil viele Darstellungsformen sich nur schwer und wenn doch, dann nur uneindeutig zuordnen und systematisieren lassen. Je nach Blickwinkel überlappen sie dagegen häufig und machen die angestrebte eindeutige Kategorisierung unmöglich.

Vertrauenswürdigkeit herausstellen ('credibility, trustworthiness') und Offenheit vorweisen ('self-disclosure') oder schließlich auch sich beliebt machen bzw. sich einschmeicheln ('ingratiation').

Unter den tendenziell 'negativen' Selbstdarstellungsformen, also Verhaltensweisen, die auf eher indirektem Weg eine positive Selbstdarstellung bewirken sollen, vor allem jedoch dem Schutz des eigenen Selbst dienen, lassen sich dagegen insbesondere das Entschuldigen und Rechtfertigen ('apologies', 'justification'), Akte des Leugnens, Dementierens und vorsorglichen Abschwächens ('disclaimers'), der prophylaktischen Selbstherabsetzung ('self-handicapping'), des Abwertens ('blasting'), der Bedrohung, Einschüchterung ('intimidation') und Reaktanz als Beispiele hervorheben.¹⁰⁵

All diese genannten Techniken können – das sei an dieser Stelle hervorgehoben – sowohl auf einen lang andauernden, gesamtheitlichen als auch auf einen momentanen Eindruck abzielen. Darüber hinaus stellt die alleinige Anwendung einer oder mehrerer Darstellungsformen keineswegs automatisch eine Garantie auf erfolgreiche Vermittlung des gewünschten Selbstbildes dar. Wie bei jeder (Selbst-)Darstellung gilt auch hier: man muss nicht über wirklich gute Karten verfügen, umso mehr muss man allerdings den Glauben der Mitspieler gewinnen, man habe gute Karten.¹⁰⁶ So ist beispielsweise der Erfolg von Einschmeichlung (ingratiation) oder Selbstpromotion nur dann gegeben, wenn die eigentliche Motivation verborgen bleibt – der Wahrnehmende muss ganzheitlich den Eindruck einer ehrlichen Darstellung vermittelt bekommen. Damit wird der bereits angeführte Faktor 'Glaubwürdigkeit' zum wichtigsten Bestandteil in der Performanz des Einschmeichlers. Dies gilt in gleichem Maße für die meisten anderen der erwähnten Darstellungsformen: ist der Darsteller nicht imstande, das Gegenüber von der Authentizität seiner Selbstdarstellung zu überzeugen, verliert er die Kontrolle darüber, wie er wahrgenommen wird. Tritt dabei Verhalten zutage, das mit dem vorangehenden in mehr oder minder (starkem) Widerspruch steht, verliert die Fassade seiner Inszenierung infolgedessen ihre Integrität und Authentizität, bekommt Lücken und Risse und fällt mitunter gänzlich in sich zusammen. Das Ergebnis ist ein Eindruck erzählerischer Unglaubwürdigkeit und Unzuverlässigkeit.

¹⁰⁵ Zusätzlich können auch die Untertreibung (understatement), Bescheidenheit, das vorgespielte Erscheinungsbild hilfsbedürftig oder (geistig) erkrankt zu sein (supplication) und die Darstellungsweise sich als unvollkommen zu präsentieren zu den 'negativen' Selbstdarstellungsformen gezählt werden. Vgl. Mummendey, H.D. (1995: 135-171).

¹⁰⁶ Volker, G. (1996: 26).

Derartige sich dem Leser tatsächlich offenbarende Lücken bzw. 'Lecks' (Leakage) oder 'Lügenmale' in der Kontingenz der erzählerischen Selbstdarstellung sind bei hoher selbstgerichteter Wachsamkeit zwangsläufig als Einbußen an Kontrollvermögen zu werten. Unter 'Leakage'¹⁰⁷ ist im weitesten Sinne ein Kontrollverlust in der Selbstinszenierung zu verstehen: Informationen, die wider die eigentliche Inszenierung sprechen und die eigentlich verborgen bleiben sollten, sickern aufgrund ungenügender Selbstaufmerksamkeit zum Gegenüber durch.¹⁰⁸ Zwar weisen nonverbale Verhaltenskanäle in der menschlichen Face-to-Face-Interaktion die meisten Indizien für 'Leakage' auf, jedoch fallen diese in der Analyse aufgrund ihrer offensichtlichen Abwesenheit im Erzähltext¹⁰⁹ als potentielle Hinweisquellen heraus. Erfolgversprechender erscheint es dagegen, die vorgetragenen Erinnerungsbilder der zu einem Großteil retrospektiv vermittelten Nabokov-Romane nach Unstimmigkeiten und Diskrepanzen zu durchsuchen, sowie sich auf Situationen zu konzentrieren, in denen das Ausmaß an strategischer Selbstdarstellung relativ gering ausfallen dürfte.¹¹⁰

Das Bemühen um Glaubwürdigkeit führt viele Selbstdarsteller dazu, sich in ihrem interaktiven Verhalten sozial erwünscht zu präsentieren.¹¹¹ Auf die Figur des rollenbewussten Erzählers übertragen bedeutete dies, dass diese, um ein möglichst positives Erscheinungsbildes (insbesondere in punkto ihrer Glaubwürdigkeit) zu gewinnen, versuchen, den Erwartungen des Lesers höchstmöglich gerecht zu werden. Dabei werden die angenommenen bzw. auch vom Leser erwarteten eigenen positiven Wesenszüge überbetont. Die Erzählerfiguren stellen sich letztlich günstiger (beispielsweise bezüglich des eigenen Erinnerungsvermögens) dar, als es eigentlich der Fall ist. Wie zu zeigen sein wird, ist es jedoch auch möglich, dass ein Erzähler sich als Bestandteil seiner Selbstinszenierung gezielt in einem anscheinend

¹⁰⁷ Der Begriff 'Leakage' wurde von Paul Ekman & Wallace V. Friesen (1969) in die Thematik der Selbstdarstellung eingeführt.

¹⁰⁸ Hinton, P.R. (1995: 25); Friedman, H.S./Tucker, J.S. (1990: 257-270).

¹⁰⁹ Dies soll nicht implizieren, dass es kein nonverbales Verhalten im Erzähltext gibt oder geben kann. Natürlich können handelnde Figuren durch den Erzähler in ihrem nonverbalen Tun und Handeln beschrieben werden, lediglich deren visuelle Repräsentation ist nicht möglich.

¹¹⁰ Jones und Pittman listen diesbezüglich vier relevante Situationen auf: Situationen: die völliger geistiger oder physischer Aufmerksamkeit bzw. Anstrengung bedürfen; Situationen mit überwältigenden Emotionen und rein expressivem Verhalten – Wut, Trauer, Freude; ritualisierte Situationen/Handlungsabläufe; und Situationen, in denen der Fokus auf der authentischen, ehrlichen Darstellung des eigenen Selbst liegt – wie etwa in Selbsthilfegruppen, Therapiesitzungen etc., d.h. Situationen mit absoluter Selbstöffnung (Jones, E.E./Pittman, T.S. (1982: 234f)).

¹¹¹ Mummendey, H.D. (1995: 121). Leary äußert sich diesbezüglich folgendermaßen: „Most of the time, the images people present of themselves are reasonably accurate, although they tend to tactically select the kinds of information they will reveal about themselves. Because people tend to be rewarded for making 'good' impressions, they usually present favorable images of themselves. However, when they think undesirable images will help them obtain their goals, people sometimes foster unflattering impressions.“ (Leary, M.R. (1996: 15)).

ungünstigem Licht präsentiert und sich damit eventuelle Nachsicht bzw. geringere Erwartungen von Seiten des Lesers erhofft. Auf welche Verhaltensweise ein Erzähler schließlich zurückgreift, hängt davon ab, was für eine Leserschaft dieser glaubt anzusprechen.

III. Kontrollbegriffe:

„Der Wege sind viele,
doch das Ziel ist eins.“

- Rumi, *Die Lehren des Rumi* -¹¹²

III.1. Kontrolle:

Nachdem der Kontrollbegriff in seiner Erscheinung sowie in seinen verschiedenen Ausprägungen bereits in der Einleitung umrissen wurde, sollen in diesem Kapitel die Begriffe Kontrolle und Kontrollverlust kurz definiert und vertieft werden, damit die nachfolgende Analyse der Nabokovschen Erzählerfiguren mit einem klar umrissenen Konzept in Angriff genommen werden kann.

Allgemein wird Kontrolle verstanden als „zentrales Bedürfnis jedes Menschen, die Umwelt und auch die Innenwelt den eigenen Wünschen entsprechend zu beeinflussen, also aktiv oder passiv zu kontrollieren, oder zukünftige Ereignisse zumindest vorhersehen zu können.“¹¹³ Im weitesten Sinne ist Kontrolle also mit Beeinflussung gleichzusetzen: „At the most basic level, to control something is just to influence it in a certain direction.“¹¹⁴ Allerdings muss diese Beeinflussung, in welcher Form auch immer sie auftritt, stets sowohl zielgerichtet als auch willentlich sein; was wiederum ein bestimmtes Maß an Selbstaufmerksamkeit voraussetzt. Diese Hauptmerkmale werden auch in den enger gefassten Definitionen hervorgekehrt: so fassen Frey und Irle Kontrolle aus einem psychologischen Blickwinkel als eine „Wahrnehmung der Möglichkeit zur Einflussnahme auf Ereignisse oder Zustände durch eine instrumentelle Handlung“¹¹⁵ auf, Moskowitz noch präziser als „the ability of the individual to direct and regulate behavior and cognition. [...] Control, therefore, is essentially the ability to select, implement, and regulate a goal.“¹¹⁶ Kontrolle soll hier also als die Verfügbarkeit von Mitteln und Strategien zur willentlichen Erreichung eines Ziels auf direktem oder indirektem Wege verstanden werden. Inwieweit diese Ziele durch die Erzählerfiguren explizit formuliert werden, wird die Analyse der jeweiligen Romane herausstellen.

¹¹² <http://www.zitate-aphorismen.de>, (12/2007).

¹¹³ *Lexikon der Psychologie*. Bd.2/5. (2001: 382).

¹¹⁴ Fiske, S.T./Gilbert, D.T./Lindsey, G. (1998: 450).

¹¹⁵ Frey, D./Jonas, E. (2002: 15).

¹¹⁶ Moskowitz, G.B. (2005: 95).

Entsprechend der Art des zu regulierenden Kontrollziels erscheint es darüber hinaus sinnvoll, zwischen tatsächlich veräußerlichter Verhaltenskontrolle und gedachter Kontrolle zu unterscheiden. Hierbei stellt erstgenannte Kontrollart ein durch aktives Verhalten bewirkter Beeinflussungsversuch einer veränderbaren, externen Umwelt dar (=primäre Kontrolle),¹¹⁷ während letztgenannte Kontrollart, die sich in Informationskontrolle, kognitive Kontrolle und retrospektive Kontrolle unterteilen lässt, eher die Bemühung einer Person beschreibt, sich an die Umstände und Gegebenheiten einer nicht mehr oder nur wenig veränderbaren Welt durch interne, kognitive Prozesse anzupassen (=sekundäre Kontrolle).¹¹⁸ Wie zu zeigen sein wird, verfügen nur wenige der Nabokovschen Erzählerfiguren, wie beispielsweise der in *Bend Sinister* vertretene Erzähler, über wirklich primäre Kontrolle; können also weder von ihnen beschriebene Situationen oder Handlungen in ihrem Fortgang beeinflussen noch durch ihr Handeln ein positives Ereignis herbeiführen oder ein negatives Ereignis verhindern. Da der Großteil der amerikanischen Romane Nabokovs Fiktionen sind, die in (auto-) biographischer Retrospektion präsentiert werden, verfügen dagegen alle seiner Erzählerfiguren über (zumindest eingebil-dete) sekundäre Kontrolle, mit der sie glauben, Ereignisse kognitiv rekonstruieren, umstrukturieren und lenken, Zeitpunkt und/oder Inhalt eines Ereignisses vorhersehen oder Ursache-Wirkungszusammenhänge verstehen zu können.¹¹⁹ Das Wissen um Kontingenzen und Strukturen erweist sich für diese als hilfreich, Kontrolle über das eigene Dasein zu erlangen und gelebtes Leben mit Sinn zu füllen, um, wie Frey und Irle es umschreiben, „den Glauben an eine geordnete, sinnvoll strukturierte Umwelt aufrechtzuerhalten, in der dem (unberechenbaren) Zufall eine minimale Rolle zukommt.“¹²⁰

Neben der Differenzierung der Kontrollarten erscheint es bei der Betrachtung der Inszenierung der Erzählerfiguren unter dem Aspekt von Kontrolle zudem angebracht, zwischen jenem Kontrollvermögen zu unterscheiden, das die subjektiven

¹¹⁷ Frey, D./Jonas, E. (2002: 16).

¹¹⁸ Frey, D./Jonas, E. (2002: 16). Vgl. auch Thompson, S.C. (1981: 89-101). Zum besseren Verständnis sind nachfolgend kurze Definitionen typischer sekundärer Kontrollformen aufgelistet: kognitive Kontrolle (cognitive control) wird verstanden als: „the way in which an event is interpreted, appraised, or incorporated into a ‘cognitive’ plan“ (Averill, J.R. (1973: 287)); Informationskontrolle (‘information control’) als: „a sense of control that is achieved when the self obtains or is provided with information about a noxious event“ (Fiske, S.T./Taylor, S.E. (1991: 201)); und retrospektive Kontrolle (‘retrospective control’) als: „beliefs about the causes of a past event“ bzw. als „attributions about the cause of the event once it has happened“ (beide: Thompson, S.C. (1981: 91)).

¹¹⁹ Frey, D./Jonas, E. (2002: 17).

¹²⁰ Frey, D./Jonas, E. (2002: 30).

(mitunter illusorischen) Überzeugung und Wahrnehmung eines Individuums beschreibt¹²¹ (=Kontrollerfahrung) und dem in einer bestimmten Situation objektiv tatsächlich vorhandenen Potenzial.¹²² Nur weil eine Person, in unserem Fall eine rollenbewusste Erzählerfigur, glaubt Kontrolle zu besitzen, muss dies nicht notwendigerweise bedeuten, dass dem (in den Augen der Leserschaft) tatsächlich so ist.

Allerdings ist es oftmals gerade diese subjektive Überzeugung einer Person, über Kontrolle zu verfügen, die diese überhaupt dazu veranlasst, in Aktion zu treten: „Selbst wenn keine reale (objektive) Kontrolle besteht, reicht die Überzeugung einer Person bereits aus, sie sei im Besitz der Kontrolle, um bestimmte Handlungen zu erzeugen und das Antriebsniveau zu steigern.“¹²³ Solange dieser also nicht beschädigt wird, wird dem Glauben an die eigene Kontrolle mehr Gewichtigkeit eingeräumt als der tatsächlich vorhandenen Kontrolle.¹²⁴ Die Relevanz dieser Feststellung bezüglich der hier zu untersuchenden rollenbewussten Erzählerfiguren wird bereits durch die Charakteristik ihres ontologischen Erscheinens manifestiert: nichts anderes als von einem leibhaftigen Menschen aus Worten geformte, fiktive Kreaturen glauben diese, in unterschiedlichem Ausmaß, ‘göttliche’ Kontrolle über ihre Erzählwirklichkeiten zu besitzen.

Inwieweit die einzelnen Nabokovschen Erzählerfiguren es tatsächlich verstehen, mit ihrer Selbstdarstellung einen Eindruck von Kontrolle zu vermitteln oder ob sie lediglich glauben, darüber zu verfügen und stattdessen einen Eindruck von Kontrollverlust hinterlassen, soll in der nachfolgenden Untersuchung an folgenden Faktoren festgemacht werden: zum einen daran, ob die Erzählerfiguren der Rolle bzw. der Zielstellung gerecht werden, die sie vor den Augen der Erzählwelt, der Leserschaft und sich selbst präsentieren; zum anderen daran, inwieweit die Erzähler sowohl Herr der Erzählhandlung, -muster und -strukturen, sowie einzelner Figuren und ihrer selbst sind, als auch inwieweit sie es verstehen, den Leser in seinem Leseprozess zu beeinflussen, bzw. diesem gegenüber erzählerische Kompetenz, Glaubwürdigkeit und Kontingenz zu bewahren.

Ein ‘göttlicher’ Erzähler soll in diesem Zusammenhang deshalb als eine Figur verstanden sein, die sich in ihrer Inszenierung gegenüber der Erzählwelt als wahrhaftiger Rivale Gottes erweist – der nicht nur alle Strukturen und Muster der

¹²¹ Vergleiche zum Beispiel die Aussagen ‘Ich kann es geschehen lassen’ (=primäre Kontrolle) und ‘Ich erinnere mich deutlich’ (=sekundäre (retrospektive) Kontrolle).

¹²² Frey, D./Jonas, E. (2002: 14).

¹²³ Frey, D./Jonas, E. (2002: 15).

¹²⁴ Vgl. Skinner, E.A. (1996: 551).

Erzählwirklichkeit durchschauen und interpretieren, sondern diese selbst auch implantieren kann; eine Schöpferfigur, die Wirklichkeit schaffen und diese anderen Figuren aufzwingen kann. Damit wird der 'göttliche Erzähler' zu einer Figur, die Nabokovs despotischem Duktus entspricht („I am the perfect dictator in that private world insofar as I alone am responsible for its stability and truth.“ (SO 69); „My characters are galley slaves.“ (SO 95)) Seiner Leserschaft tritt dieser Erzähler dagegen als perfekter Spielleiter bzw. in den Worten Rüdiger Imhofs als „the manager of the performance“¹²⁵ gegenüber. Dabei pflegt er einen derartig spielerischen Umgang mit dem Leser, dass dieser sich, sobald ihm auf metafiktionaler Ebene die Augen geöffnet werden, in seiner „Komplizenschaft“¹²⁶ mit dem auktorialen Erzähler von diesem 'hintergangen' fühlt, sich infolgedessen in einem beständigen Wechsel zwischen Illusionierung und Desillusionierung befindet und 'gezwungen' ist, das bereits Gelesene mit neuer Erkenntnis und Perspektive noch ein zweites oder sogar drittes Mal zu betrachten.

III.2. Kontrollverlust:

Mitunter schon bei der Erstlektüre, häufig jedoch erst bei der Zweit- oder Drittlektüre des jeweiligen Romans, lassen sich Textstellen lokalisieren, in denen die (Selbst)Inszenierung der Erzählerfigur von einem mehr oder minder umfangreichen Kontrollverlust geprägt ist.

Kontrollverlust, als Gegenteil von Kontrolle, soll in dieser Arbeit als ein Verlust verstanden werden, der sich aus der Abwesenheit jenen Ausmaßes an Kontrolle ergibt, das notwendig wäre, um eine bestimmte Situation zu beherrschen.¹²⁷ In der Konzeption der kognitiven Sozialpsychologie entsteht Kontrollverlust dann, „wenn entgegen der eigenen Erwartung erwünschte positive Ereignisse [also Ziele] nicht bewahrt oder nicht herbeigeführt, oder negative Ereignisse nicht vermieden oder deren Aversivität nicht abgeschwächt werden kann.“¹²⁸ In der Adaption dieses Konzeptes auf die Literaturwissenschaft im

¹²⁵ Imhof, R. (1986: 98).

¹²⁶ Das Wesen der Komplizenschaft zwischen Leser und Erzähler wird bei W. Martynkewicz eingehend beleuchtet: „Das Moment der Komplizenschaft taucht schon bei der Konstruktion eines Erzähler-Ichs auf. Der Leser soll sich in den Kopf des Erzählers versetzen, ja er soll nach Möglichkeit an das 'Gehirn' angeschlossen werden, um die Weltsicht des Erzählers, seine Sorgen und Begierden, mitzuerleben und, im Endeffekt, die fremden Intentionen als eigene hervorzubringen.“ (Martynkewicz, W. (1991: 140)).

¹²⁷ Daraus hervorgehend sind die in einer Situation festgestellte mangelnde bzw. fehlende Kontrolle in den Begriff mit eingeschlossen.

¹²⁸ Frey, D./Jonas, E. (2002: 31).

Allgemeinen und auf die Inszenierung des rollenbewussten Erzählers im Besonderen erscheint es allerdings notwendig, eine Spezifizierung in zweierlei Hinsicht vorzunehmen. Zum einen sollen unter dem Begriff des Kontrollverlustes sowohl jene Situationen subsumiert werden, in denen der als Erzähler fungierende Darsteller der selbst auferlegten bzw. von ihm erwarteten Zielvorstellung vorübergehend oder länger andauernd nicht mehr gerecht wird und damit Lesererwartungen im wortwörtlichen Sinn enttäuscht (vor allem bezüglich der erzählerischen Kompetenz, Glaubwürdigkeit, Authentizität und eigenen angeblichen Fähigkeiten). Gleichmaßen gehören jene Momente dazu, in denen die Erzählerfigur aufgrund geistig-seelischer Ver(w)irrungen die Fassung, die Rolle oder die eigene Identität vorübergehend oder länger verliert und infolgedessen nicht mehr Herr der Situation ist. Schließlich sollen auch jene Erzählphasen als Kontrolleinbußen gewertet werden, in denen die selbstdarstellerische Performanz unbeabsichtigt durchbrochen wird, d.h. die öffentlich getragene Maske infolge von 'leakage' unwillentlich abgenommen, verloren oder gewechselt wird. Zum anderen soll in Anlehnung an das oben besprochene Kontrollvermögen bezüglich der Lokalisierung der Verlusterfahrung nicht nur dann von Kontrollverlust gesprochen werden, wenn die betreffende Erzählerfigur diesen selbst feststellt, sondern ebenfalls dann, wenn derartige Einbußen zwar nicht dem Erzähler, dafür umso deutlicher dem Leser in seiner gehobenen Position vor Augen treten; sich diesem also durch mehr oder minder direkte Hinweise der Eindruck erschließt, dass die Erzählerfigur Einbußen in ihrer Inszenierung erfährt.

Mit diesen theoretischen Ausführungen zur Erzähltheorie und zu grundsätzlichen Aspekten der Selbstdarstellung und der Kontrolle im Hintergrund soll der Fokus der Arbeit nunmehr auf die Einzelanalysen der ausgewählten fünf Romane gerichtet werden.

B. *The Real Life of Sebastian Knight*

Einführung	47
I. Titelvorgaben – ein deduktiver Ansatz	48
I.1. Die Biographie und Lesererwartungen	49
I.2. Titelimplikationen	51
II. Die Ziel(vor)stellungen der Erzählerfigur	54
II.1. Das ‘Regelwerk’ seiner Biographie	54
II.2. Gründe und Motive seiner Biographie	57
III. Der mangelhafte Biograph	61
III.1. Der erste Eindruck	61
III.2. Retrospektive Kontrolle	62
III.2.1. mangelndes biographisches Wissen	64
III.2.2. Die Suche nach Quellen und Informationen	65
III.3. Biographie als Detektivgeschichte	70
III.4. Das erzählerische Ich	75
III.5. V. & Goodman	79
IV. Substitution	83
IV.1. Sebastians Romane als biographische Vorlagen	83
IV.2. Die innere Verbindung	85
IV.3. Substitution durch Phantasie	88
IV.3.1. Schöpfer fiktiver Wirklichkeiten	89
IV.4. Das letzte Kapitel	95
V. Glaubwürdigkeit und Täuschung	98
Zusammenfassung – <i>The Real Life of Sebastian Knight</i>	102

Einführung:

In Vladimir Nabokovs erstem englischsprachigen Roman *The Real Life of Sebastian Knight* (RLOSK) bemüht sich eine unter dem Namenskürzel V. auftretende Erzählerfigur, das Leben eines kürzlich verstorbenen Schriftstellers namens Sebastian Knight biographisch nachzuzeichnen. Wie sich schnell zeigt, verfügt V. jedoch – trotz des Umstandes, dass der Verstorbene sein Halbbruder ist – nur über wenig biographische Informationen, um ein Lebensbild komponieren zu können, das seiner selbst gestellten Zielsetzung der (einzig) wahren, wahrhaft objektiven Biographie entspricht. Auch sein Versuch, durch investigative Nachforschungen Neues über Knight, vor allem jedoch über dessen letzte mysteriöse Geliebte in Erfahrung zu bringen, ist kaum von Erfolg geprägt. Ohne dass es ihm selbst bewusst zu werden scheint, verliert er der 20 Kapitel dieses Romans zunehmend die Kontrolle über sein Biographieprojekt, bzw. nimmt dieses einer 'normalen' Biographie durchaus wesensfremde Züge an.

Ausgehend von den Erwartungen, die eine Biographie an sich schürt und jenen, die vom Biographen selbst gegenüber seiner Leserschaft geformt werden, soll die Inszenierung V.s unter dem zentralen Gesichtspunkt analysiert werden, inwieweit er diesen fremd- und selbstgesetzten Zielvorgaben gerecht wird.

I. Titelvorgaben – ein deduktiver Ansatz:

„Ist Gedächtnis nicht subjektive
Geschichte, Geschichte nicht
objektives Gedächtnis?“

- Peter Hille, *Enzyklopädie der
Kleinigkeiten* -¹²⁹

Obgleich Gotthold Ephraim Lessing sicher nicht Unrecht hat, wenn er behauptet: „Ein Titel [dürfe] kein Küchenzettel sein“ und diesem noch hinzufügt „Je weniger er von dem Inhalt verrät, desto besser ist er“,¹³⁰ ist die Rolle des Titels im literarischen Text im Allgemeinen und in Vladimir Nabokovs Roman *The Real Life of Sebastian Knight* im Besonderen nicht zu unterschätzen. Wenn an dieser Stelle die Romananalyse von *RLOSK* mit einer (allgemeinen, nachfolgend spezifischen) Betrachtung des Titels und der Gattungsmerkmale einer Biographie begonnen wird, so geschieht dies alleinig aus dem Grunde, dass beide im Zusammenhang mit der Analyse der Selbstinszenierung der Erzählerfigur eine hohe Wichtigkeit aufweisen.

Gerigk zufolge „benennt [der Titel] etwas, das mit dem, was in der Dichtung ‘vorkommt’, zu tun hat, das sie in ihren Eigenheiten kennzeichnet – und das so, daß es uns etwas verheißen wird.“¹³¹ Noch präziser bringt Arnold Rothe die Funktion des Titels auf den Punkt: „Ein Titel hat die Aufgabe, seinen Text zu identifizieren.“¹³² Ganz allgemein gehört der Titel als Paratext¹³³ zwar zu den ‘Randbezirken’ eines Textes, jedoch ist er das erste, was dem Leser von diesem begegnet. Der Titel schlägt die erste Brücke zum Leser; er ist jene „erste Nachricht“¹³⁴ vom möglichen Inhalt des nachfolgenden Textes, die die Aufmerksamkeit des Lesers fokussiert. Dabei kann er sehr launisch sein: mal informiert er über den Text, den er etikettiert, mal behält er

¹²⁹ *Zitatenlexikon* (1981: 287)

¹³⁰ Lessing, G.E. „Hamburgische Schriften“, zitiert nach *Harenberger Lexikon der Sprichwörter und Zitate*, (2001: 1190).

¹³¹ Gerigk, H.J. (2000: 23).

¹³² Rothe, A. (1986: 15).

¹³³ Untertitel, Autorennamen, Vor- und Nachwort, Widmungen, Anreden an den Leser etc. gehören gleichermaßen zu den Randbezirken des Textes. Vgl. dazu auch: Mecke, J. (2000: 51).

¹³⁴ Rothe, A. (1986: 29).

diese Information dem Leser vor.¹³⁵ Der Titel lebt von der Suggestion: Er suggeriert Sinn, dessen Erfüllung der Text liefern soll.¹³⁶

I.1. Die Biographie und Lesererwartungen:

Der Titel von Nabokovs erstem englischsprachigen Roman *The Real Life of Sebastian Knight* ist so verfasst, dass er dem Leser gleichzeitig mehrere Implikationen vermittelt, Erwartungen evoziert und Folgeschlüsse provoziert.¹³⁷

An erster Stelle weist dieser Romantitel – wenn auch nicht explizit, so doch durch die Wortwahl – den nachfolgenden Romantext als Biographie¹³⁸ aus: dargestellt werden soll das Leben einer Person namens Sebastian Knight. Ob der Leser allerdings von vornherein eine tendenziell eher fiktive, auf der Imagination und Subjektivität basierende Biographie oder eine tendenziell eher faktisch historiographische Biographie erwarten sollte, ist an dieser Stelle noch im Bereich der Spekulation anzusiedeln. Der Grund für diese Spekulation ist in der Natur der Gattung begründet: die Biographie als solche ist ein ‘Zwitterwesen’, d.h. in einem literarischen Bereich angesiedelt, der wie Koopmann schreibt, „nicht aus sich heraus zu definieren, sondern [...] nur von außen her einzugrenzen ist.“¹³⁹ Als Teilbereich der Historiographie ist diesem Genre allgemein ein dermaßen großer Spielraum eingeräumt, dass dieses in seiner Gestaltung beständig zwischen den jeweiligen Polen Geschichtsschreibung und schöner Literatur, bzw. zwischen Wissenschaftlichkeit und Dichtung pendeln kann.¹⁴⁰ Einer Biographie ist es daher möglich in den verschiedensten ‘Kleidern’ zu erscheinen: sowohl als Zeitgeschichte, Psychogramm, Lexikonartikel oder Roman als auch als Persiflage, Totenanzeige oder in anderen Erscheinungsformen. Koopmann hat diese ambivalente Charakteristik der Bio-

¹³⁵ Eine weitere Wesensart des Titels ist seine Paradoxität: Er ist nur dazu da, einem anderen Text zu dienen, und bezieht aus eben dieser Funktion ein derartiges ‘Selbstwertgefühl’, dass ihn dieses mit regelrechter Macht ausstattet. Vgl. Gerigk, H.J. (2000: 25).

¹³⁶ Gerigk, H.J. (2000: 25).

¹³⁷ Natürlich werden die Erwartungen des Lesers nicht nur allein durch den Texttitel geformt. Einen gleichermaßen großen Anteil hierzu trägt das ‘kulturelle Vorwissen’ des Lesers bei: „[D]er Erwartungshorizont setzt die Bedingungen des Verstehens, da der Leser aufgrund seines kulturellen Vorwissens jedem Text, den er liest, eine bestimmte Erwartung entgegenbringt und diese Erwartung notwendigerweise sein Verständnis des Textes präformiert.“ (Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 64))

¹³⁸ ‘Biographie’= griech. ‘Lebensbeschreibung’. „Darstellung der Lebensgeschichte eines Menschen sowohl hinsichtlich der äußeren Lebensumstände und Ereignisse – insbesondere der Verflochtenheit mit den historischen und sozialen Verhältnissen der Zeit – als auch der geistig-seelischen Entwicklung.“ *Brockhaus* (1996: 354); „The name [biography] connotes a relatively full account of a particular person’s life, involving the attempt to set forth character, temperament, and milieu, as well as the subject’s activities and experiences.“ Abrams, M. H. (1999: 22).

¹³⁹ Koopmann, H. (1985: 47).

¹⁴⁰ Koopmann, H. (1985: 45).

graphie in treffender Weise auf den Punkt gebracht: „Auf der einen Seite ist der Tendenz nach jede Biographie realitätsorientiert, lebt sie doch von dem Glauben, daß die Wirklichkeit in der Literatur restituierbar sei; auf der anderen Seite ist das Ausmaß der explikativen Darstellung, der ausdeutenden Berichterstattung entscheidend für die Qualität einer Biographie.“¹⁴¹ Da in diesem Sinne vom Biographen grundsätzlich etwas zur ‘explikativen Darstellung’ in die Lebensdarstellung hineingetragen wird, bedeutet dies in der Folge auch, dass egal um welche objektive Darstellung sich der Biograph bemüht, jegliche Lebensdarstellung aus einer subjektiven Warte geschrieben ist. Je nachdem, welche Seite im Schreibprozess mehr gewichtet wird, weist die Biographie daher eher sachlich-faktische oder fiktionale, der Phantasie entsprungene Züge auf. Den reinen Typus der einen ‘Biographie’ kann es in diesem Sinne also nur idealitär geben.¹⁴²

Unabhängig von der tatsächlichen Gestalt der Biographie gibt es eine Anzahl unabdingbarer Gattungsmerkmale, die der Leser von einer jeden Biographie und insbesondere von deren biographisierender Erzählerfigur erwarten kann.¹⁴³ Im Fall des biographischen Romans *The Real Life of Sebastian Knight* (RLOSK) wird so zunächst die ‘natürliche’ Erwartung erzeugt, im Zentrum der Aufmerksamkeit stünde der Biographierte als zentrales Objekt des Biographen, von diesem mit seinem umfassenden Wissen von der Peripherie der Erzählebene aus beleuchtet. Als solch peripherer Erzähler¹⁴⁴ erscheint er, wenn überhaupt, ausschließlich in Form eines erzählenden Ichs, nicht jedoch als erlebendes Ich. Daran schließt sich die Erwartung an, dass die in der Biographie fokussierte Person eine (auf die zugehörige Realität bezogen) historische Person ist – adaptiert auf RLOSK also eine Person, die es innerhalb der Romanwirklichkeit ‘tatsächlich’ gegeben hat. Wenn auch dem Leser die Person Sebastian Knight nicht bekannt ist, geht er davon aus, dass zumindest der Verfasser der Biographie mit dessen Lebenslauf vertraut ist.¹⁴⁵ Weiterhin wird der Leser von der Erwartung geleitet, dass RLOSK wie jede Biographie

¹⁴¹ Koopmann, H. (1985: 46).

¹⁴² Ungeachtet der grundsätzlichen Fiktionalität der Biographie als historische Gattung erscheint es jedoch durchaus angebracht, im Kontext der nachfolgenden Romaninterpretation auf die Unterscheidung ‘reale’ und fiktionalen Biographie hinzuweisen. Während erstere sich tatsächlich bemüht, ein ‘reales’, gelebtes Leben nachzuzeichnen, nutzt letztere lediglich genretypische Mittel, um das Bild eines rein fiktionalen Lebens zu entwerfen. Eine Biographie über Nabokov steht so beispielsweise der Biographie der fiktiven Figur Sebastian Knight gegenüber.

¹⁴³ Eine andere Sache ist natürlich die Frage, inwieweit diese (recht konventionellen) Erwartungen umgesetzt werden, da die Grenzen zur Erfüllung und Umsetzung der Erwartungen ziemlich weit gesteckt sind bzw. vieler (zeitgenössischer) Autoren Bemühen gerade darin liegt, gewohnte Lesererwartungen zu durchbrechen.

¹⁴⁴ Eine Verortung des Biographen als periphere Erzählerfigur findet auch bei Stanzel, F. (1979: 263) statt.

¹⁴⁵ Koopmann, H. (1985: 48).

vergangenheitsorientiert ist,¹⁴⁶ also eine durchweg retrospektive Betrachtung eines Lebens durch den Biographen stattfindet. Hierin spiegelt sich die Annahme wider, dieses Leben würde vom Biographen 'bewältigt', also geordnet sowie mit Sinn und Bedeutung versehen präsentiert. In diesem Zusammenhang erwartet der Leser auch einen Biographen, der davon überzeugt ist, dass der Biographierte eben jenes Denkmal in dieser Form verdient. Da Biographie zu guter letzt, egal ob eher faktisch oder fiktiv,¹⁴⁷ stets Lebensdeutung bzw. -interpretation ist und somit „jeder Biograph ein Lebensklärer“,¹⁴⁸ ist von diesem immer ein gewisses Maß an Subjektivität zu erwarten. Gerade letztgenannte Feststellung lässt die Komposition einer rein faktischen, absolut objektiven Biographie zu einer nur schwerlich zu realisierenden Idee werden.

I.2. Titelimplikationen:

Neben der Enthüllung des Romans als (fiktionalen) Biographie tritt der Titel vor allem durch seinen Eigenanspruch, also durch seine 'innertextuelle Mitteilungsfunktion'¹⁴⁹ hervor: nicht bloß eine wie auch immer geartete Biographie (z.B. „The Life of Sebastian Knight“) erwartet den Leser hier, sondern eine Biographie, die sich damit 'brüstet', das (einzige) wahre Leben – 'The **Real** Life of Sebastian Knight – nachzuzeichnen. Ein solch anaphorischer Titel¹⁵⁰ zielt auf die Leserillusion ab, dass die diesem Erzähltext voranstehende Erzählerfigur zu gegebener Zeit alle für die Rechtfertigung dieses Titels erforderlichen Informationen rückverweisend bereitstellt und auch imstande ist, diese entsprechend zu werten und zu deuten. Dadurch wird eine starke Erwartungshaltung erzeugt. Das anaphorische Substantiv („the real life“)

¹⁴⁶ Koopmann, H. (1985: 48).

¹⁴⁷ Mit 'eher faktisch oder fiktiv' sollen die Dimensionen gekennzeichnet werden, in die eine Biographie in der Art ihrer Form, ihrer Gestaltung und ihres Inhaltes an ihren äußeren Polen tendieren kann, wobei die historisch-biographische, und vor allem faktenbasierende 'wahre' Darstellung eines Lebens unseren Wirklichkeitsraum (=faktisch) das eine Ende des (rein theoretischen) Konstrukts, die biographische Darstellung eines vollkommen erfundenen Lebens (=fiktiv) wiederum das andere Ende bezeichnen soll.

¹⁴⁸ Koopmann, H. (1985: 50).

¹⁴⁹ Weinrich, H. (2000: 7).

¹⁵⁰ 'Anaphorisch' im Sinne von 'rück(ver)weisend', als Gegenteil von 'kataphorisch' (=‘vorausweisend’). So unbedeutend dieser selbst erscheinen mag, wird der anaphorische Eindruck dieses Titels an sich erst durch das Wirken des bestimmten Artikels 'the' ermöglicht. Unterstützung findet dieser Gedanke bei Harald Weinrich: „Der bestimmte Artikel (*der, die, das*) signalisiert für das ihm folgende Substantiv ein Fortgelten der textuellen oder situativen Vorinformation und deren determinierender Kraft. Insofern ist der bestimmte Artikel ein anaphorischer Artikel und kann als Routinesignal angesehen werden. Der unbestimmte Artikel (*ein, eine*) verweist hingegen auf die Nachinformation, die zwar noch aussteht, aber schon zu erwarten ist. Mit dieser Funktion ist der unbestimmte Artikel ein kataphorischer Artikel. [...] Der bestimmte/anaphorische Artikel verweist auf Vorinformationen, die für das Substantiv [im nachfolgenden Text] weitergelten soll.“ (Weinrich, H. (2000: 15)).

im Titel erwächst damit zum potentiellen Bedeutungsträger – es wird dem Leser zwar im Vorhinein gegeben, gewinnt jedoch seine eigentliche Bedeutung erst rückwirkend nach Beendigung der Lektüre.¹⁵¹ Der Titel kann daher auch als Versprechen verstanden werden, dessen Erfüllung erst der Text selbst liefert. Ein Spannungsmoment wird dann ausgelöst, wenn die Bedeutung des Titels vor und nach der Lektüre des Textes nicht identisch ist. Dies geschieht genau dann, wenn die durch die Anapher gegebenen geltenden Vorinformationen im Verlauf des Textes nicht bewiesen oder eingelöst werden – Lesererwartungen also ge- und enttäuscht werden. Angesichts des Rufs, den Vladimir Nabokov als Romanautor genießt, verwundert es daher nicht weiter, dass – um es vorweg zu nehmen – gerade dies auch bei *RLOSK* zutrifft. Natürlich liegt es nahe, diese Bedeutungs-Divergenz allein dem Autor und seinem Hang zum Spiel mit dem Leser zuzuschreiben und infolgedessen auch anzunehmen, dass dieser der Erzählerfigur durch die Wahl dieses Titels ‘vorsätzlich’ Lesererwartungen aufbürdet, die diese in ihrem Unwissen gar nicht erfüllen kann.

Jedoch zeigt sich im Verlaufe des Romans, dass eben jener Erzähler, der mit dem auf den Anfangsbuchstaben gekürzten Namen V. auftritt, in seiner Rolle als fiktionaler Biograph seinem Werk gleichermaßen diesen Titel gegeben hat (*RLOSK* 131), allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass er seinen Text tatsächlich als Biographie betrachtet. Das heißt, der Titel *The Real Life of Sebastian Knight* tritt dem Leser in Doppelung auf zwei Wirklichkeitsebenen entgegen – „‘hinter Glas’ und ‘vor dem Glas’“.¹⁵² als Ausdruck des Eigenanspruchs des erzählenden Biographen an seine Lebensdarstellung von Sebastian Knight und gleichzeitig als wertender, suggestiver Kommentar, vom außerfiktionalen Standpunkt des tatsächlichen Autors gegenüber dem Leser – über den Kopf des Biographen hinweg. An eine objektive Wirklichkeit glaubt Nabokov nicht und erst recht nicht an die Existenz der einen Wirklichkeit, die als ‘wahr’ – als ‘real’ – bezeichnet werden könnte. Darüber informiert er den Leser in *Strong Opinions*:

Reality is a very subjective affair. I can only define it as a kind of gradual accumulation of information; and as specialization. If we take a lily for instance [...],

¹⁵¹ Weinrich, H. (2000: 16). Weiterhin erklärt Weinrich, dass Titel ihre Wirkung nicht nur nachträglich – post textum – entfalten, sondern auch ante textum: „Die Wirkung beruht darauf, daß dem zukünftigen Leser [...]hauptsächlich durch das grammatische Zusammenspiel der Substantive mit ihren anaphorischen Begleitern suggeriert wird, hier sei aller Welt schon etwas als Vorinformation bekannt, was anscheinend nur im Bewußtsein eines besonderen Adressaten noch fehlt.“ (Weinrich, H. (2000: 17))

¹⁵² Gerigk, H.J. (2000: 23).

a lily is more real to a naturalist than it is to an ordinary person. But it is still more real to botanist. And yet another stage of reality is reached with that botanist who is a specialist in lilies. You can get nearer and nearer, so to speak, to reality; but you never get near enough because reality is an infinite succession of steps, levels of perception, false bottoms, and hence unquenchable, unattainable.¹⁵³

In Übereinstimmung mit den Konzepten des radikalen Konstruktivismus stellen Realität und (damit auch) Objektivität für ihn Größen dar, die nur im Kopf des Betrachters existieren, die jedoch nicht 'objektiv' greifbar oder messbar ist. „I tend more and more to regard the objective existence of all events as a form of pure imagination – hence my inverted commas around ‘reality’. Whatever the mind grasps, it does so with the assistance of creative fancy“.¹⁵⁴ Jener Leser allerdings, der nicht um diese Ansichten Nabokovs weiß, läuft Gefahr, den verheißungsvollen, anaphorischen Charakter des Titels 'misszuverstehen' und dem nachfolgenden Text mit falschen Erwartungen zu begegnen, in der Annahme, 'real' stünde hier tatsächlich (kongruent) im Sinne von 'real', realistisch oder wahrheitsgemäß. Dass Nabokov einer solchen Annahme entschieden ablehnend gegenüber steht, wird durch eine Antwort bestätigt, die er im Kontext einer Diskussion des literarischen Genres der fiktiven Biographie auf die Frage „Is it possible to imagine the full reality of another's life, to relive it in one's mind and set it down intact on paper?“ gibt: „I doubt it: one even finds oneself seduced by the idea that thought itself, as it shines its beam on the story of a man's life, cannot avoid deforming it. Thus what our mind perceives turns out to be plausible (le vraisemblable) but not true (le vrai).“¹⁵⁵ Was *RLOSK* in diesem Kontext zwangsläufig aufzeigen muss, ist die Unmöglichkeit der Abfassung einer wirklich objektiven Biographie.

Nabokov meistert mit seiner Titelvorgabe auf künstlerische Weise den Spagat zwischen Enthüllung und Verhüllung, zwischen Identifizierung und Nicht-Identifizierung seines Textinhalts. Letztlich erfüllt er sowohl Lessings als auch Gerigks und Rothes Ansprüche an die Funktion eines Titels: er nennt seinen Roman *The Real Life of Sebastian Knight* und reicht damit dem Leser zum Einstieg den kleinen Finger, aber nicht die ganze Hand. Was für erkennbare Implikationen die von Nabokov installierte (und von diesem zum Scheitern verurteilte) Erzählerfigur dagegen in ihre eigene Titelgebung steckt, soll das nächste Kapitel aufzeigen.

¹⁵³ Nabokov, V. *SO*, 11.

¹⁵⁴ Nabokov, V. *SO*, 154.

¹⁵⁵ Nabokov, V. "Pushkin, or the Real and the Plausible" (1988: 40), zitiert nach Alexandrov, V. (1991: 137).

II. Die Ziel(vor)stellungen der Erzählerfigur:

„Wer erdichten will, dichte ganz; wer
Geschichte schreiben will, habe das
Herz, die Wahrheit nackt zu zeigen.“

- Herder, *Kosmos* -¹⁵⁶

Die eigene Zielstellung des Biographen (vor dem Hintergrund der potentiellen Lesererwartungen und Nabokovs Titelimplikationen) näher zu beleuchten, erscheint durchaus sinnvoll, legt diese doch den Grundstein für dessen Scheitern sowohl in der Inszenierung seiner selbst als Biograph als auch an der Biographie, die er über seinen Halbbruder schreiben will.

Die Fragen, die sich dem Leser bezüglich dieser Romanbiographie (neben der Hauptfrage: 'Wer ist Sebastian Knight?') hauptsächlich aufdrängen, betreffen das 'Was' und das 'Warum'. Was für eine Biographie will der Erzähler verfassen, die er *The Real Life of Sebastian Knight* nennt? Und warum will er eine Biographie über diese Person, die er im Gegensatz zum Leser für real hält, schreiben?

II.1. Das 'Regelwerk' seiner Biographie:

Die Antwort auf die erste Frage erschließt sich unmittelbar aus dem Text. Bemüht, die Form und Gestalt seiner Arbeit von vornherein festzulegen, wendet sich der Biograph in der Mitte des zweiten Kapitels direkt an den Leser und gibt seine Richtlinie vor:

For reasons already mentioned I shall not attempt to describe Sebastian's boyhood with anything like the methodical continuity which I would have normally achieved had Sebastian been a character of fiction. Had it been thus I could have hoped to keep the reader instructed and entertained by picturing my hero's smooth development from infancy to youth. But if I should try this with Sebastian the result would be one of those 'biographies romancées' which are by far the worst kind of literature yet invented. (RLOS 18)

Ganz offen räumt der Erzähler hier seine Ablehnung jener Art von Biographien ('biographies romancées') ein, in denen der Biograph sich vorübergehend in die Persönlichkeit des Biographierten hineinversetzt und dessen Innen- und Außenleben

¹⁵⁶ *Zitatenlexikon* (1981: 290).

nach Belieben imaginativ ausleuchtet, mitunter Tatsachen und Fakten künstlerisch uminterpretiert oder gar neu erfindet, um sein persönliches (und unverhohlenen subjektives) Lebensbild des Biographierten zu formen.¹⁵⁷

Stattdessen soll die Lebensdarstellung seines Halbbruders von wissenschaftlicher Präzision geprägt sein („I want to be scientifically precise. I should hate being balked of the tiniest particle of truth [...]“ (RLOSK 63)), also frei von fiktionalen Ausschmückungen und Produkten seiner eigenen Phantasie („the methodical continuity which [he] would have normally achieved had Sebastian been a character of fiction“ (RLOSK 18)). Gerade jenes Gattungsmerkmal, das charakteristisch für eine jede Biographie ist – die subjektive Interpretation des dargestellten Lebens – will der Biograph von RLOSK in seiner Arbeit, so weit es geht, ausschließen. Seine Biographie soll nichts als die Wahrheit reflektieren: „I shall certainly never think of falsifying his life in any way“ (RLOSK 168). Indem der Biograph ein wissenschaftliches, phantasiefreies Vorgehen als Prämisse für seine Biographie vorgibt, ruft er Kategorien wie Sachlichkeit, Wahrheit, Objektivität, Reflexion und Beschreiben auf den Plan, schließt dagegen deren Antonyme (Kunst, Falschheit, Subjektivität, Fiktion und Erzählen) aus. Damit erzeugt er den Eindruck, eine rein sachliche, ‘ehrliche’ Biographie erstellen zu wollen, die der Geschichtsschreibung bzw. Historiographie nahe steht; eine Biographie, die faktenbezogen¹⁵⁸ ist und sich anstelle einer imaginativen Ausgestaltung darum bemüht, ein objektives Bild des Biographierten auf Basis einer analytischen Auswertung des vorhandenen dokumentarischen Materials zu erstellen.¹⁵⁹

Weiterhin aus den Worten des biographisierenden Erzählers schlussfolgernd, beabsichtigt dieser ein Werk zu verfassen, in der keine Als-Ob-Situationen erschafft werden, sondern objektive Realität an sich nachgezeichnet wird. Dabei erkennt er offensichtlich nicht die Unmöglichkeit dieses Vorhabens: „Weil die Wahrnehmung eine aktive Auseinandersetzung des Beobachters mit der äußeren Wirklichkeit ist, kann sie auch nicht objektiv sein“, schreibt Bierhoff im Einklang mit Nabokovs oben reflektierten Aussagen hierzu. „Es ist unmöglich sowohl Teil einer Beziehung zu sein und zugleich außerhalb als distanzierter, unbeteiligter Beobachter zu

¹⁵⁷ Schabert, I. (1990: 57ff).

¹⁵⁸ Koopmann, H.: „Die Biographie kann objektiv nur dort sein, wo sie sich auf Daten [...] beschränkt: aber diese Objektivität ist erkaufte mit einem Verlust an Plausibilität, an Leben, an Vorstellungsmöglichkeiten. [...] je faktenbezogener sie ist, desto mehr nähert sie sich der Objektivität an, aber desto inhaltsleerer wird sie“ (Koopmann, H. (1985: 51).

¹⁵⁹ Schabert, I. (1990: 56).

stehen.“¹⁶⁰ Dies gilt umso mehr, als sich gleich zu Anfang dieser Biographie herausstellt, dass der Biograph nicht irgendein Leben, sondern das seines Halbbruders nachzuzeichnen gedenkt.

Obleich auf schriftstellerischem Gebiet ein absoluter Neuling, der eigens zur Hervorbringung dieser Biographie an einem „be-an-author“-Schreibkurs (*RLOSK* 32) teilgenommen hat, hat der Biograph ein sehr klar umrissenes Bild von der Art und Weise, in der er sein Werk abfassen will. Sogar der Gefahren, die mit der Verwertung biographischer Quellen einhergehen, ist er sich bewusst: „[...] don't be too certain of learning the past from the lips of the present. Beware of the most honest broker. Remember that what you are told is really threefold: shaped by the teller, reshaped by the listener, concealed from both by the dead man of the tale.“ (*RLOSK* 50) Wenn der Erzählerbiograph daher sein Werk ebenfalls 'The Real Life of Sebastian Knight' betitelt, ist dies offensichtlich so aufzufassen, dass er im Gegensatz zu seinem Schöpfer Nabokov wahrhaftig daran glaubt, das seine Biographie nicht nur eine Illusion von Realität bereithält, sondern ein tatsächliches (wenn auch vergangenes) Abbild von Realität ist, das das wahre Leben Sebastian Knights reflektiert.

Ergänzt wird diese erzählerische Zielvorgabe einer objektiven, sachlichen Biographie durch den wiederholt expliziten Vorsatz des Biographen, sein eigenes Ich nach Möglichkeit aus der Lebensdarstellung Sebastian Knights herauszuhalten: „As the reader may have noticed, I have tried to put into this book as little of my own self as possible.“ (*RLOSK* 139) – „I have tried not to allude [...] to the circumstances of my own life.“ (*RLOSK* 139) – „Let me repeat here that I am loth to trouble these pages with any kind of matter relating personally to me.“ (*RLOSK* 166) Explizit verkündet der Biograph hier, kein self-disclosure, d.h. keine Selbstdarstellung betreiben zu wollen und keine autobiographischen Fakten in die Biographie hineinzutragen.¹⁶¹ Zwar beantwortet er mit dieser selbsteinschränkenden Positionierung die Frage, inwieweit sich ein Biograph in den Lebensbericht eines anderen selbst einbringen sollte,¹⁶² für sich selbst auf kategorische Weise,¹⁶³ jedoch erscheint auch die Umsetzung dieses Vorhabens angesichts der Tatsache, dass Biograph und Biographierter Halbbrüder sind, bereits von der ersten Seite an nur schwer realisierbar. Schließlich muss er als Biograph zur Darstellung bestimmter

¹⁶⁰ Bierhoff, H.W. (1986: 94).

¹⁶¹ Genau genommen sind jedoch schon diese Äußerungen bereits Akte jener Selbstöffnung, die es seiner Ansicht nach zu vermeiden gilt.

¹⁶² Koopmann, H. (1985: 46).

¹⁶³ Er bestätigt damit sogar die von einem Biographen geforderte periphere Erzählposition.

Lebensabschnitte zwangsläufig auf seine eigenen Erinnerungen (sein Ich) zurückgreifen und aus der neutralen Vermittlerposition heraustreten.

Der Gesamteindruck, den der Biograph mit dieser Zielstellung hinterlässt, ist von einer gewissen Fatalität geprägt: Derart hoch gesteckte Ziele erscheinen von vornherein kaum realisierbar. Es scheint, dass V. es sich, unwissend ob seiner eigenen Fiktionalität, von vornherein unnötig schwer macht – schließlich würde niemand einem (zumal romanhaften) imaginierenden Biographen¹⁶⁴ (im Gegensatz zum Geschichtsschreiber) etwaige historische Unrichtigkeit vorwerfen, wenn er „Abgestorbene[s] wieder lebendig“¹⁶⁵ macht – ist seine Arbeit, wie Koopmann richtig feststellt, „doch in einem Bereich angesiedelt, in dem die Frage der Richtigkeit [...] des Überlieferten zweitrangig [...] ist.“¹⁶⁶ Indem er den Aspekt der ‘Richtigkeit’ jedoch zu einer erstrangigen Frage erhebt und den Leser damit indirekt dazu auffordert, seine Darstellungen auf den Grad ihrer Authentizität zu hinterfragen, unterminiert er quasi selbst den erzählerischen Boden (also die erzählerische Kontrolle), auf dem er steht.

Letztlich scheint die explizite Festlegung seines ‘Regelwerks’ hauptsächlich einem Zweck zu dienen: für sich selbst den Glauben zu erzeugen, das Biographieprojekt in Form und Gestalt kontrollieren zu können.¹⁶⁷

II.2. Gründe und Motive seiner Biographie:

Eng an die Frage des ‘Was’ ist jene des ‘Warums’ geknüpft. Warum will V. diese Biographie schreiben? Ein offensichtlicher Anlass ist der Tod seines Halbbruders. Indem er über Sebastian Knight eine Biographie verfasst, setzt er diesem, den er (ohne dies nachzuweisen) für „a celebrated English author“ (RLOS 120) und „one of the most remarkable writers of his time“ (RLOS 172) hält, ein Denkmal, das seine Existenz als Romanautor und das daraus hervorgegangene Romanwerk entsprechend würdigt.

Eng verknüpft mit V.s Ansichten zum (literarischen) Ruhm seines Halbbruders ist der im Buch zutage getragene offizielle Grund: er schreibt *The Real*

¹⁶⁴ Vergleiche hierzu auch die Ausführungen und Anmerkungen in Kap.I.1: ‘Die Biographie und Lesererwartungen’.

¹⁶⁵ Koopmann, H. (1985: 47).

¹⁶⁶ Koopmann, H. (1985: 56). Die Frage der Richtigkeit bzw. Authentizität des Dargestellten tritt erst dann in den Vordergrund, wenn die Zuverlässigkeit des erzählenden Biographen vehement in Frage gestellt wird. Siehe dazu auch Kap.IV: ‘Der gescheiterte Biograph’.

¹⁶⁷ Treffend hierzu schreibt Sommer: in seinem Buch zur Selbsttäuschung: „Wenn wir glauben, eine Situation zu kontrollieren, packen wir mit mehr Zuversicht an.“ Sommer, V. (1993: 133).

Life of Sebastian Knight, um den durch Goodmans (Knights ehemaliger Sekretär) Biographie ‘geschädigten’ Ruf Sebastian Knights wiederherzustellen. Nicht nur, dass Goodman Sebastian Knight keineswegs für den überragenden Autoren hält, als den V. ihn gesehen haben möchte: „You see, Sebastian Knight was not what you might call a great writer [...], – a fine artist and all that, – but with no appeal to the general public.“ (RLOSK 57f); „[...] I really don’t think that Sebastian Knight’s fame is strong enough to sustain anything like the work you are contemplating.“ (RLOSK 57). Er verschweigt V., der ihn im Rahmen seiner eigenen Recherchen aufsucht, darüber hinaus auch, dass er soeben selbst eine Biographie über Sebastian Knight – *The Tragedy of Sebastian Knight* – veröffentlicht hat. Damit präsentiert er eine Biographie, die zum einen V.s Buchvorhaben zuvorkommt, dieses quasi in Frage stellt, zumindest jedoch diesem die alleinige Kontrolle über Sebastian Knights (gelebtes) Leben nimmt und die zum anderen auch eine Darstellung von Knights Leben hervorbringt, die der Sichtweise V.s völlig widerspricht. Goodman präsentiert sich gegenüber V. als eine Person, die mit seinem Halbbruder bestens befreundet war („Your half-brother and I were such good pals“ (RLOSK 57)), behauptet diesen so gut gekannt zu haben wie kein anderer („I have certainly known poor Knight better than anyone else.“ (RLOSK 56)), leugnet jedoch, von der Existenz eines Halbbruders etwas zu wissen (RLOSK 55). V. fühlt sich durch letztgenannten Punkt nicht nur als Halbbruder Sebastians negiert, sondern gleichsam in seiner ureigenen Existenz in Frage gestellt. Eine frühe Erwähnung Goodmans und seiner Konkurrenzbiographie im ersten Kapitel liefert hier Aufschluss: „Oddly enough, this second marriage [of V.s father] is not mentioned at all in Mr. Goodman’s *Tragedy of Sebastian Knight* [...], so that to readers of Goodman’s book I am bound to appear non-existent – a bogus relative, a garrulous impostor.“ (RLOSK 4) Goodmans Buch wird infolge dessen zu einer motivationalen Triebfeder für V., eine eigene Biographie zu verfassen, in der er seine eigene Existenz als Halbbruder behaupten, zudem Goodmans „ridiculously wrong picture“ (RLOSK 13) von Sebastian Knight anprangern und diesem sein eigenes, ‘wahres’ Bild entgegensetzen kann. V.s Titel *The Real Life of Sebastian Knight* erhält so eine semantische Doppelung: es bezeichnet auf der innertextuellen Ebene nicht mehr ausschließlich die Funktion des Buches als Biographie (eine ‘wahrhaftige’ Darstellung seines Lebens) sondern auch die einer biographischen Richtigstellung (die ‘wahre’ Darstellung seines Lebens).¹⁶⁸ Gerade in

¹⁶⁸ Zum Unterschied zwischen Wahrheit und Wahrhaftigkeit vergleiche auch Kapitel IV: ‘Der gescheiterte Biograph’.

letzterer Funktion sieht V. eine persönliche Verpflichtung, seine Biographie zu schreiben – nicht um sich bzw. seine Existenz in den Schatten von Sebastian Knight zu stellen, sondern weil er damit seinem Bruder einen Dienst erweist.

Owing to the quality of its subject, it [Goodman's biography] is bound to become quite mechanically the satellite of another man's enduring fame. As long as Sebastian Knight's name is remembered, there always will be some learned inquirer conscientiously climbing up a ladder to where *The Tragedy of Sebastian Knight* keeps half awake between Godfrey Goodman's *Fall of Man* and Samuel Goodrich's *Recollections of a Lifetime*. Thus, if I continue to harp on the subject, I do so for Sebastian Knight's sake. (RLOSK 59)

V.s Absicht ist es also, 'The Tragedy of Sebastian Knight' durch sein 'The Real Life of Sebastian Knight' im Regal zu ersetzen.

Ein letzter vordergründiger Anlass schließlich, der wiederum mit V.s Bestreben, seinem Halbbruder einen Dienst zu erweisen in Zusammenhang steht, allerdings erst am Ende¹⁶⁹ der Biographie explizit als Motiv seiner Biographie benannt wird, ist V.s Wunsch, die lebenslange Distanz zu seinem Halbbruder zu überwinden, um dadurch sein 'wahres' Wesen erfassen zu können. Noch am Krankenbett des vermeintlichen Bruders sitzend, fasst V., in dem Glauben „that some extraordinary revelation would come from his [Sebastian's] lips“ (RLOSK 192), bereits den festen Entschluss: „I should tell him that whether he liked it or not I would never be far from him any more.“ (RLOSK 200) Zwar verhindert das Ableben des Halbbruders eine leibhaftige Umsetzung dieses Vorsatzes, jedoch nicht dessen Realisation in einer geistigen Form. Wenn Michael H. Begnal in seinem Essay zu Nabokovs RLOSK es sich nicht erklären kann, warum der Erzähler-Biograph derart bestrebt ist, Sebastians Ruf zu verteidigen – „since they were never close“ – und schließlich den Grund in dessen Bemühen lokalisiert, seinem eigenen vom Exil bestimmten Leben einen Sinn zu geben,¹⁷⁰ bringt er nur die halbe 'Wahrheit' zutage: gerade weil sie nie das vertraute Verhältnis zueinander hatten, nach dem sich V. seit Kindheitstagen sehnt, bemüht dieser sich jetzt, diese Verbindung nachträglich auf dem Papier herzustellen („[...] Sebastian's constant aloofness, which, although I loved him dearly, never allowed my affection either recognition or food.“ (RLOSK 16)). Das, was er nicht imstande war, seinem Bruder während ihrer Kindheit direkt zu

¹⁶⁹Das Ende des Buches RLOSK ist aus V.s Erzählerperspektive gleichzeitig auch der Ursprung seines Entschlusses, eine Biographie namens RLOSK über seinen Halbbruder zu verfassen. Damit rufen Anfang und Ende des Romans (wie viele andere Nabokovs) einen Eindruck kreisförmiger Geschlossenheit hervor.

¹⁷⁰Treffend bemerkt M.H. Begnal diesbezüglich: „In defining Sebastian, he will define himself. In clarifying Sebastian's existence, he will clarify his own.“ (Begnal, M.H. (1996:1)).

vermitteln, versucht er auf dem Umweg der Biographie zu realisieren: „[I] longed to say something real, something with wings and heart, but the birds I wanted settled on my shoulders and head only later when I was alone [...]“ (*RLOSK* 30). Die Biographie wird aus diesem Blickwinkel zum Mittel als Zweck. Steht zu Beginn seiner Biographie noch die bloße Reflexion der Distanz zu Sebastian im Vordergrund – einzelne Momente, in denen dieser dem jüngeren Bruder trotz dessen starker Bemühungen keine Beachtung schenkt („but he continues to pay no attention to me [...] he pushes me away, still not turning, still as silent and distant, as always in regard to me.“ (*RLOSK* 14)), so wird die einseitige Bruderliebe im Verlauf des Romans zunehmend zum obsessiven Antrieb seines Schreibens („I cannot help saying that my life-long affection for him, [...] now leapt into new being with such a blaze of emotional strength – that all my other affairs were turned into flickering silhouettes.“ (*RLOSK* 31)), um letztendlich in einer totalen Identifikation mit diesem zu enden. Den Umstand ausnutzend, dass Sebastian schlichtweg nicht mehr imstande ist, sich ihm zu entziehen, verspricht V. sich in der Wiederaufarbeitung von dessen Leben quasi eine therapeutische Wirkung. Indem er diese Biographie aus seiner Sicht schreibt, Lebensdaten und -stadien wieder aufarbeitet, gewinnt er eine scheinbare Nähe zu seinem idolisierten Bruder, wie er sie nie zuvor gehabt hat – eine Nähe, in der er glaubt, Sebastian in seinem wahren Wesen endlich erfassen zu können.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Erzähler von *RLOSK* sich in einem offensichtlich naiven Verständnis von Wahrheit und Realität die Aufgabe stellt, eine Biographie über seinen kürzlich verstorbenen Halbbruder Sebastian Knight zu schreiben, die – so seine Vorstellung – nicht nur frei von selbstbezogenen Referenzen, Gedanken und Anmerkungen sein soll, sondern dessen Leben auch so reflektieren soll, wie es objektiv und faktisch tatsächlich (also ‘real’) gewesen war. Darüber hinaus ist es das ausdrückliche Ziel der Erzählerfigur, mit dieser Biographie jene bereits existierende, von Knights ehemaligem Sekretär Goodman verfasste Biographie in den Schatten zu stellen; ergänzt von dem gleichzeitigen Wunsch, dass es ihm mit Hilfe dieses Werkes möglich ist, die lebenslange Distanz zu seinem Bruder wenigstens auf diesem Weg zu überwinden. Inwieweit es V. gelingt, diesen Zielsetzungen gerecht zu werden, soll Gegenstand des nachfolgenden Kapitels sein.

III. Der mangelhafte Biograph:

„Irrtümer haben ihren Wert;

jedoch nur hie und da.

Nicht jeder, der nach Indien fährt,

entdeckt Amerika.“

- E. Kästner, *Der schöpferische Irrtum* -¹⁷¹

„Der Handwerker, der's allzu gut will

machen, Verdirbt aus Ehrgeiz die

Geschicklichkeit.“

- W. Shakespeare, *Leben und Tod König*

Johanns -¹⁷²

III.1. Der erste Eindruck

Ausgehend von den durch den Romantitel induzierten Erwartungen und vermittelten Implikationen zeugt der erste – aber auch wirklich nur der allererste – Eindruck, von einem Biographen, der ohne große Umschweife zum Thema seiner Erzählhandlung kommt. In konventioneller Weise beginnt der erste Satz mit der Erfassung des Geburtstages bzw. Geburtsortes des Biographierten („Sebastian Knight was born on the thirty-first of December, 1899, in the former capital of my country.“ (RLOSK 3)) – um dann doch in einer autobiographischen Referenz des Biographen („my country“) zu enden. Was bei der Erstlektüre noch nicht auffallen mag, sticht bei jeder nachfolgenden Lektüre um so mehr ins Auge: in diesem ersten Satz spiegelt sich bereits die Gesamtstruktur der Romanbiographie wider. Im Anfang noch auf das Subjekt seiner Biographie konzentriert, entfernt sich der Erzähler im Laufe seiner Darstellungen recht schnell von diesem und schiebt sich stattdessen selbst immer mehr in den Vordergrund.¹⁷³

Bereits die dem Eröffnungssatz nachfolgenden Zeilen bergen erste Verunsicherungen für den Leser hinsichtlich der biographischen Kompetenz des Erzählers. In einem für eine Biographie klaren Missverhältnis enthält schon dieser erste Absatz ganze sieben Aufführungen des erzählerischen Ichs, die einer mageren zweifachen Erwähnung des eigentlich zu Biographierenden, Sebastian Knight,

¹⁷¹ *Zitatenlexikon* (1981: 368).

¹⁷² *Harenberg Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 228).

¹⁷³ Vgl. dazu auch Kapitel III.4.: ‘Das erzählerische Ich’.

gegenüber stehen. Nahezu gleichzeitig stößt sich der Leser auch an der Unentschiedenheit, die der Erzähler bezüglich seiner moralischen Integrität erkennen lässt. Noch bevor er über die erste Seite seiner Biographie hinausgekommen ist, wird bereits seine Verlässlichkeit in Frage stellt. Die Anonymität, die sich eine seiner biographischen Quellen („[a]n old Russian lady“ (*RLOSK* 3)) auserbeten hat, gewährt er dieser zunächst bereitwillig, nur um wenige Sätze später seine Meinung zu ändern und ihre Identität alleinig des stilistischen Effekts wegen preiszugeben: „Her name was and is Olga Olegovna Orlova – an egg-like alliteration which it would have been a pity to withhold.“ (*RLOSK* 3)¹⁷⁴

Je weiter sich der Roman entwickelt, desto mehr Unsicherheiten und erzählerische Unzulänglichkeiten zeigt die Erzählerfigur sowohl in ihrem Auftreten und Erscheinen als Biograph als auch in der Realisierung der Darstellung des wahren Lebens von Sebastian Knight. Immer deutlicher zeichnet sich ab, dass der Leser in der Erzählerfigur von *RLOSK* keinen Biographen erwarten sollte, der gleich einem Wissenschaftler biographische Daten für eine Historiographie zusammenträgt. Wie nachfolgend dargelegt wird, erweist sich dieser Erzähler als absolut nicht imstande, seinen eigenen Zielvorstellungen gerecht zu werden, bzw. sich und seine Biographie so zu präsentieren, dass eine Übereinstimmung zwischen erzählerischer Absicht (bzw. biographischer Zielsetzung) und deren Umsetzung zu erkennen ist.

Er ist weder imstande, das anscheinend ereignislose Leben des Halbbruders mit profunden Dokumenten und Informationen zu füllen, noch ein in die Vergangenheit gerichtetes, klares und in sich geschlossenes, erfassbares Bild von diesem herauszuarbeiten, noch dazu, diesen Mangel vor dem Leser zu verbergen.

III.2. Retrospektive Kontrolle:

Mit dem Konzept der retrospektiven Kontrolle soll ein Bezug zu dem Umstand hergestellt werden, dass jegliche biographische Niederschrift unabhängig von ihren fiktionalen Anteilen aus einem rückwärtigen, in die Vergangenheit gerichteten Blick verfasst wird. Der Biograph¹⁷⁵ überschaut, während er erzählt und schildert, bereits ein Leben, welches dem Leser erst im Laufe des Leseprozesses zugänglich gemacht

¹⁷⁴ Vgl. für weitere Beispiele von V.s augenscheinlich unsteter moralischer Integrität: seine Begegnung mit Sebastians ehemaligen Collegefreund (Kap.5); seine Begegnung mit Goodman (Kap.6).

¹⁷⁵ Natürlich gilt dies nicht nur für den Biographen sondern gleichermaßen für jeden Autobiographen und jeden sonstigen retrospektiv, also in der Vergangenheitsform schildernden Erzähler. Vergleiche dazu insbesondere die autobiographischen Darstellungen der Ich-Erzählerfiguren in *Lolita*, *Pale Fire* und *LATH!*.

wird. Grundlage dieses Wissensvorsprungs ist natürlich, dass die in der Biographie fokussierte Person ihr Leben bereits beendet oder zumindest einen großen Teil davon gelebt hat. In der intensiven Beschäftigung mit diesem gelebten Leben gewinnt der Biograph ein umfassendes Wissen, das ihm jenes transparent werden lässt.

In seinem Roman *Transparent Things* thematisiert Nabokov in der Gestalt des geisterhaften Erzählerkollektivs eben jenen temporalen Wissensvorsprung, aber auch dessen Grenzen. Imstande, jeglichem belebten oder unbelebten Objekt Transparenz zu verleihen und in deren Geschichte einzutauchen,¹⁷⁶ können sie zwar alles Wissenswerte und -unwerte über dessen Vergangenheit präsentieren, jedoch weder in deren weiteren Schicksalsverlauf eingreifen, noch diesen voraussagen: „Direct interference in a person’s life does not enter our scope of activity, nor on the other, tralatitiously speaking, hand, is his destiny a chain of predeterminate links.“ (TT 92) Die Möglichkeiten eines Biographen, Wissenskontrolle auszuüben, beschränken sich daher existentiell bedingt auf die Darstellung der Vergangenheit. Innerhalb dieser kann die erzählerische Kontrolle dagegen weitläufigen Spielraum finden. Gegenüber dem Leser, der dies erwartet, erhält er damit einen entscheidenden Wissensvorsprung: im Gegensatz zu diesem verfügt der Biograph, wenn er seine biographischen Darlegungen beginnt, bereits über alle relevanten Lebensdaten, hat Strukturen und Schicksalsmuster herausgearbeitet, Zusammenhänge erstellt, letztlich das Leben des Biographierten in (s)eine transparente Form gepresst.¹⁷⁷

Optimal für das Erreichen seiner selbstgesetzten Ziele und damit auch für die Wahrung der erzählerisch-biographischen Kontrolle wäre es natürlich, wenn V. als Biograph mit einem umfangreichen Fundus an biographischem Wissen ausgestattet wäre, der ihm einen allumfassenden Einblick in alle vergangenen Lebensstadien Sebastian Knights gewähren würde. Er sollte dazu auf der Textebene eine Position vorweisen können, die dem Leser Zuverlässigkeit, Objektivität und Allwissenheit vortäuscht: „Narratorial omniscience [...] is the kind of privilege that one most wishes a narrator to have“, schreibt Fludernik in Unterstützung dieser Annahme, „since it affords the reader the comforting illusion of reliability, objectivity and

¹⁷⁶ „When *we* concentrate on a material object, whatever its situation, the very act of attention may lead to our involuntary sinking into the history of that object. [...] *Transparent Things*, through which the past shines!“ (TT, 1).

¹⁷⁷ Welche Formen diese retrospektive (Wissens-)Kontrolle annehmen kann, zeigt N. in *Pnin*, der, seinen Wissensvorsprung ausspielend, für sich die Rolle eines allwissenden bzw. allmächtigen Erzählers beansprucht, ohne dieser jedoch in entsprechender Weise gerecht werden zu können. Vergleiche dazu auch die Romaninterpretation zu *Pnin* in Teil D dieser Arbeit.

absolute knowledge.“¹⁷⁸ Schlussendlich müsste er derjenige sein, dessen Erkenntnis-horizont, zumindest was den Biographierten anbelangt, den des Lesers überflügelt. Nachfolgende Kapitel zeigen auf, inwieweit eine derartige Umsetzung in *RLOSK* (nicht) stattfindet.

III.2.1. Mangelndes biographisches Wissen:

Schon nach wenigen Seiten wird offenkundig, dass die Erzählerfigur, was den erwarteten biographischen Wissensvorsprung anbelangt, Lesererwartungen enttäuscht: der größte Teil des Wissensschatzes, den V. in sein zwanzig Kapitel umfassendes Biographieprojekt mit einbringt, ist auf die ersten drei Kapitel verteilt. In der Aufarbeitung eigener Erinnerungen und derer seiner Mutter gelingt es ihm zwar, ein skizzenhaftes Bild der Kindheit seines Halbbruders bzw. ein Bild seines distanzierten Verhältnisses zu diesem zu entwerfen, jedoch ist damit der Vorrat seiner persönlichen biographischen Informationen auch schon erschöpft. Was bereits im ersten Kapitel mittels angedeuteter Wissenslücken und Unsicherheiten verbalisiert wird („I have not been able to obtain a picture of the house where Sebastian was born“ (*RLOSK* 4); „as far as I know [...] This is all I know of him [...] I am inclined to deduce [...] I am not sure“ (*RLOSK* 6); „they had met at Biarritz about ten years ago, or was it nine.“ (*RLOSK* 9)), manifestiert sich im zweiten Kapitel in einem Geständnis („I have endeavoured to form a coherent picture of what I saw of my half-brother in those childhood days of mine [...] But the task eludes me.“ (*RLOSK* 15f)) und der ausdrücklichen Infragestellung seines eigenen biographischen Wissens zu Beginn des vierten Kapitels („But what actually did I know about Sebastian? I might devote a couple of chapters to the little I remembered of his childhood and youth – but what next?“ (*RLOSK* 31)). Obgleich hoch motiviert,¹⁷⁹ hat V. diese Biographie ohne das Wissen, das es ihm eigentlich hätte ermöglichen sollen, Sebastian ganz ‘real’ und wahrhaftig darzustellen, begonnen. Das, was eine Biographie überhaupt erst ausmacht – die umfassende Verfügbarkeit von Informationen – fehlt V. als Biograph offensichtlich. Bis auf die wenigen, nicht gerade von brüderlicher Nähe geprägten und schnell erzählten Kindheits-erinnerungen hat er kaum biographisches Material und damit auch keinen Wissensvorsprung vorzuweisen: keine relevanten Lebensdaten, keine Fotos, keine

¹⁷⁸ Fludernik, M. (1996: 167f).

¹⁷⁹ Vgl. Kapitel II.2.: ‘Gründe und Motive seiner Biographie’.

Briefwechsel, keine Tagebücher, Notizzettel, keine Kommentare, Anekdoten oder sonstige Erinnerungen anderer Zeitzeugen seines Bruders. Wenn V. eine seiner wenigen Begegnungen mit Sebastian schildert, wird ihm dieser Mangel selbst bewusst – er kommt nicht umhin, diesen einzugestehen: „When he returned to London ... No, the thread of the narrative breaks off and I must ask others to tie up the threads again.“ (RLOSK 107) Explizit gibt der Erzähler hier die biographische Kontrolle über Sebastian aus der Hand – er weiß einfach nichts über das Leben seines Bruders. An diesem Punkt ist das Biographieprojekt, wie V. es sich vorgestellt hat, an sich schon gescheitert.

III.2.2. Die Suche nach Quellen und Informationen:

Interessanterweise lenkt V. angesichts des Dilemmas, in dem er sich am Ende des dritten Kapitels befindet, nicht ein und beendet sein Biographievorhaben. Getrieben von der Idee, das Wesen Sebastians zu erfassen, begibt er sich stattdessen in den nachfolgenden Kapiteln (4-12) auf Spurensuche, um biographisch verwertbares Material zu sammeln. Dazu sucht und besucht er verschiedene Orte und ein halbes Dutzend Zeitzeugen (Sebastians ehemaligen, namenlosen Studienfreund (Kap.5), Mr. Goodman (Kap.6), Helen Pratt (Kap.8/9/11), P.G. Sheldon (Kap. 11/12), Roy Carswell (Kap.13)) auf, in deren Umgebung sich Sebastian längere Zeit seines Lebens aufgehalten hat. Jedoch gelangt er bei den meisten dieser investigativen Unternehmungen nur zu (selbstverschuldet) unbefriedigenden Ergebnissen. So endet beispielsweise der Besuch in Sebastians Wohnung, der von V. in einem höchst detaillierten, jedoch inhaltsarmen, seitenlangen Bericht aller vorhandenen Gegenstände reflektiert wird, in einem biographischen Fiasko: der Biograph verbrennt, seine brüderliche Integrität unter Beweis stellend, die Briefkorrespondenz seines Halbbruders und zerstört damit wesentliches biographisches Informationsmaterial. Nachfolgend bereut er diese Tat resigniert: „Suddenly I felt tired and miserable. I wanted the face of his Russian correspondent. I wanted pictures of Sebastian himself. I wanted many things ...“ (RLOSK 39). In ähnlich ambivalenter Weise verfährt V. mit Sebastian Knights langjähriger Lebensgefährtin Clare Bishop, der wohl potentiell wichtigsten Zeitzeugin und biographischen Informationsquelle. Obwohl er sich der Notwendigkeit einer Begegnung mit ihr durchaus bewusst ist („I simply had to see Clare!“ (RLOSK 74)), versagt er sich aus moralischen Gründen („But no, – I could not blackmail Sebastian’s past. That was out of question.“

(*RLOSK* 73)) sowie aus Gründen vorgeschobener Diskretion („I knew I was forbidden even to make myself known to her“ (*RLOSK* 77)) den Zugang zu Clare und ergeht sich stattdessen in vom Konjunktiv geprägten, hypothetischen Gedanken – was er sie gefragt hätte (*RLOSK* 76).

Alternative Informationsquellen findet der biographisierende Erzähler zwar in Freunden von Sebastian und Clare, die ihm bereitwillig Auskünfte über seinen Halbbruder erteilen, doch können diese ihn nur bedingt zufrieden stellen. Erneut neigt die Erzählerfigur zur Selbstreflexion und Selbstanklage und gibt die Leblosigkeit dieser Art von Informationsgewinn zu: „When she had gone, I wrote it all down – but it was dead, dead.“ (*RLOSK* 74) Die ‘Biographie’ mutiert hier zu einem rastlosen Pendel, welches unentschlossen zwischen V.s obsessivem Bemühen um Informationsgewinnung und Willen zur biographisch faktischen Darstellung des ‘wahren’ Lebens Sebastian Knights einerseits und der stetig wiederkehrenden Erkenntnis der Beschränktheit seines Wissen um eben jenes Leben hin- und herschwankt. Gleichzeitig entfernt es sich dabei immer weiter von der eigentlichen Zielsetzung. Der Biograph will zwar, aber kann nicht, erkennt dies und gibt es zu. Seine Unfähigkeit schafft er damit jedoch nicht aus der Welt.

Noch deutlicher tritt das Bild eines Erzählers ohne biographische Kompetenz hervor, wenn sich herausstellt, dass dieser nur jene Aussagen und Fremddarstellungen bzw. -beurteilungen zur Formung des ‘wahren’ Lebens seines Halbbruders heranzieht, die er selbst für richtig und zutreffend befindet. Seine obsessive Einstellung zu seinem Halbbruder macht ihn unzugänglich für Bilder, Auffassungen und Beschreibungen Sebastians, die von seiner eigenen Konzeption abweichen. So bezeichnet er einen „celebrated old critic“, der ein negatives Bild Sebastians als Autor zeichnet, als „nasty dig“ (*RLOSK* 5), ihre alte Gouvernante, die er in der Schweiz aufsucht, entmündigt er aufgrund ihres Alters als unglaubwürdige Zeugin („she started to recall little facts of my childhood which were either hopelessly distorted, or so foreign to my memory that I doubted their past reality“ (*RLOSK* 20) und Goodman, den Verfasser der Konkurrenzbiographie über Sebastian Knight, demontiert er in mitunter beleidigender Weise über mehrere Kapitel hinweg.¹⁸⁰ Damit liefert der Biograph ein deutliches Zeugnis seiner Voreingenommenheit. Gleichzeitig bezeugt er sowohl seine Unfähigkeit zur (angestrebten) wissenschaftlichen Objektivität als auch die Unfähigkeit zu akzep-

¹⁸⁰ Vgl. Kapitel: III.5.: ‘V. und Goodman’.

tieren, dass 'Wahrheit' stets eine Frage der Perspektive ist und es infolge dessen mehrere Wahrheiten geben kann und nicht nur die eine.

Geradezu entlarvend wirkt es schließlich auch, wenn V. angesichts des wenig schmeichelhaften Bildes, das Mme Lecerf von Sebastian entwirft (*RLOSK* 156-159), sich in dem Glauben, diese sei lediglich eine Freundin der eigentlich Gesuchten, darauf besinnt, dass diese Informationen nicht von einer direkten Quelle stammen und daher anzuzweifeln sind: „[...] the picture of Sebastian was so atrocious, – but then, too, I had got it secondhand.“ (*RLOSK* 159) Nur entpuppt sich gerade diese vermeintliche 'secondhand'-Quelle als tatsächliche Primärquelle (sie ist die von ihm gesuchte femme fatale, der sein Halbbruder rückhaltlos verfallen war) und ihre Worte damit als potentiell 'wahrhafter' als die von ihm zuvor angeführten Quellen (Helen Pratt, P.G. Sheldon etc.), mit denen er sich undifferenziert identifiziert.¹⁸¹ Um es mit den Worten Herbert Grabes' auf den Punkt zu bringen: „[...] in der Selektion und Bewertung der Zeugenaussagen [...] wird ein Ausmaß von Subjektivität deutlich, das dazu angetan ist, den Eindruck verfälschender Autorenwillkür hervorzurufen.“¹⁸² Ganz offensichtlich hat V. nur sehr wenig Kontrolle über die selbst gesetzten Ziele für die Erstellung seiner Biographie vorzuweisen.

Abgerundet wird dieses eigenartige selbstdarstellerische Bild des Erzählers als Informationssuchenden durch zwei weitere absurd anmutende Aspekte seiner Recherchemethoden: „Let it be added, in case the reader be surprised at the rough-and-ready style of my activity, that I dislike telephoning as much as I do writing letters.“ (*RLOSK* 140) So willkommen ein ehrliches Erzählerwort beim Adressaten sein mag, wertet dieses Eingeständnis die Bemühungen des Erzählers, als wissenschaftlich arbeitender Biograph zu erscheinen, (angesichts der eigentlichen Dringlichkeit eines Informationsgewinns für sein Biographieprojekt) nicht wirklich auf.

Gleichermaßen wird ein Schatten auf seine Selbstpräsentation geworfen, wenn er in Kapitel elf seine eigenen moralischen Maxime über die Realität des wahren Lebens erhebt und sich ausdrücklich weigert („because [of] the very sound of the word 'sex' with its hissing vulgarity and the 'ks, ks' catcall at the end“ (*RLOSK* 103)), das Intimleben seines Halbbruders in die Biographie aufzunehmen: „Naturally, I cannot touch upon the intimate side of their relationship. [...] I believe that granting 'sex' a special situation when tackling a human problem, or worse still,

¹⁸¹ Bezeichnenderweise ist es schließlich auch Mme Lecerf, die sich gegenüber V. weigert, diesem nach dem Mund zu reden: „I am telling you what I know, and not what you'd like to know.“ (157)

¹⁸² Grabes, H. (1975: 10).

letting the 'sexual idea', if such a thing exists, pervade and 'explain' all the rest is a grave error of reasoning.“ (*RLOSK* 103) Indem er das Sexualleben Sebastians bewusst negiert, blendet er eine wesentliche Basis bzw. Triebfeder menschlichen Handelns und damit einen Kernpunkt zur Erfassung von Sebastians 'wahrem' Wesen aus; sich selbst gibt er mit einer derartigen Erklärung dagegen als eine Person zu erkennen, die nur wenig Offenheit für menschliche Sexualität und Triebhaftigkeit besitzt.

Wenn er wenige Seiten später auf die Existenz der unbekannten Frau stößt, der Sebastian offensichtlich verfallen war, stellt er die Ambivalenz seiner moralischen Selbstpräsentation erneut unter Beweis. Beinahe im gleichen Atemzug 'bevormundet' er seinen Halbbruder in der Wahl seiner einstigen Sexualpartner bzw. zwingt ihm eine Verneinung einer sexuellen Triebhaftigkeit auf – „But was Sebastian foolish? [...] A girl of that type would have got on his nerves immediately [...] he would have avoided her [...] he was indifferent to the idea of sin.“ (*RLOSK* 147f.) – und verfällt eben jener femme fatale, ohne um ihre Identität zu wissen, selbst („Yes, she was decidedly a pretty woman.“ (*RLOSK* 160), „For a moment I thought of making love to that woman.“ (*RLOSK* 166))

In seiner Blindheit übersieht er schließlich sogar die offensichtliche biographische Parallele zwischen Sebastian und ihrem gemeinsamen Vater: beide verfielen Frauen mit ähnlichem Typus und Erscheinungsbild und beides waren Frauen, die sie jeweils in Biarritz kennen gelernt hatten.

Letztendlich ist nicht nur die Handhabung der einzelnen Informationsquellen durch den Erzähler-Biographen ungenügend und in Frage zu stellen,¹⁸³ sondern auch die Informationsausbeute selbst. Je weiter V. in seiner Biographie vordringt, desto weniger Relevantes erfährt sowohl er selbst als auch der Leser über den Biographierten. Potentielle Möglichkeiten, an neues Wissen zu kommen, verbaut und versagt er sich durch sein ambivalentes Verhalten. Anstelle dessen, was er als Biograph bereits wissen sollte, schildert er hauptsächlich, wie er zu eben diesem Wissen gelangt ist. Somit präsentiert er nicht die Biographie selbst sondern lediglich deren Entstehung. „[V.] sets out to write one book and lapses into another“, schreibt Michael Wood diesbezüglich in treffender Weise. „He is planning a biography of Sebastian, gathering material for it; tells people about it when he interviews them. But he is still 'longing' to start on it, 'about to begin' when more than halfway

¹⁸³ Grabes, H. (1975: 9).

through the book we are reading.“¹⁸⁴ Über Sebastians Vergangenheit, über dessen ‘wahres’ Leben, gewinnt der Erzähler bis zum Ende keine Kontrolle. Diese muss ihm letztlich auch verwehrt bleiben: das wahre Wesen Sebastians ist und bleibt unwiederbringlicher Bestandteil der Vergangenheit; etwas, das dem Halbbruder trotz aller Bemühungen nicht mehr greifbar werden kann.¹⁸⁵

Die Unsicherheit des Biographen, tatsächlich ‘wahre’ biographische Fakten vorzuweisen, manifestiert sich bezeichnenderweise dann am deutlichsten, wenn er diese am nachdrücklichsten auszuräumen versucht: „I know, I know as definitely as I know we had the same father, I know Sebastian’s Russian was better and more natural to him than his English.“ (RLOSK 82) Angesichts eines Erzählers, der vierfach sein Wissen beteuern muss, bevor er dieses schließlich vorweist, fühlt der Leser sich genötigt, dessen Verlässlichkeit zu hinterfragen. Als Zeugnis der lebenslangen Distanz zwischen den Halbbrüdern kann seine Unsicherheit nur als ein Eingeständnis der Tatsache gewertet werden, dass er tatsächlich kaum etwas über das Leben seines Bruders weiß.

Die Erzählung V.s gewinnt auch dann nicht an biographischer Dichte,¹⁸⁶ wenn diese in zunehmendem Maße die Züge einer Detektivgeschichte gewinnt und sich schließlich gänzlich in die klassische Version einer eben solchen verwandelt (Kap.13-17). Bemüht, um jeden Preis die Identität jener ominösen Dame herauszufinden, an die sich sein Bruder einst völlig verloren hatte, behält der Erzähler weiterhin seine ambivalente Position bei. Während er sich einerseits durchaus der für dieses Genre typischen Handlungsmuster bewusst ist („I asked my informant whether he thought she was Russian. He said she was, ‘A handsome dark woman?’ I suggested, using an old Sherlock Holmes stratagem.“ (RLOSK 151)), diese sogar mehr oder minder erfolgreich anzuwenden weiß und nach einigen Mühen Mme Lecerf alias Nina Rechnoy als die gesuchte Person erkennt, verliert er andererseits sein eigentliches Ziel – die Darstellung der ‘wahren’ Geschichte Knights – aus den Augen.¹⁸⁷ Ausschließlich darauf fixiert, die ‘Täterin’ zu entlarven, bleibt ihm dieses weiterhin verborgen. Wie schon zuvor bei Clare versagt sich der Biograph zudem eine unmittelbare und direkte Befragung Mme Lecerfs als Primärquelle zu Sebastian Knight.

¹⁸⁴ Wood, M. (1994: 35f).

¹⁸⁵ Vgl. dazu auch Maddox, L. (1983: 39).

¹⁸⁶ Dagegen gewinnt die Biographie um so mehr an Phantasieelementen. Siehe Kapitel IV: ‘Substitution’.

¹⁸⁷ Schwalm, H. (1991: 125).

Letztlich ist auch das Versagen des Erzählers als Biograph, die Hauptfigur seines Werkes über ein paar vage und unpräzise Beschreibungen hinweg in seinem rein äußerlichen Erscheinungsbild zu erfassen, ein Resultat seines Unvermögens, neue Erkenntnisse und Informationen über diese zu gewinnen. Aufgrund des mangelnden Kontakts beider Brüder verfügt V. nicht einmal über Fotografien Sebastians – grundlegende Materialien jeder Biographie – die dessen Erscheinungsbild objektiv hätten erfassen können. Bemüht, dem Leser überhaupt ein ‘authentisches’, nicht nur aus seinem Erinnerungsvermögen hervorgegangenes Bildnis Sebastians vorweisen zu können, greift er schließlich auf die Erscheinung des Bruders auf einem Porträt zurück, das ein Freund von ihm angefertigt hat.

The painter had wonderfully rendered the moist dark greenish-gray of their iris, with a still darker rim and a suggestion of gold dust constellation round the pupil. The lids are heavy and perhaps a little inflamed, and a vein or two seems to have burst on the glossy eye-ball. These eyes and the face itself are painted in such a manner as to convey the impression that they are mirrored Narcissus-like in clear water – with a very slight ripple on the hollow cheek, owing to the presence of a water-spider which has just stopped and is floating backward. A withered leaf has settled on the reflected brow, which is creased as that of a man peering intently.[...] (RLOSK 117)

Das künstlerisch interpretierte Bildnis Sebastians als sich im Wasser betrachtender Narziss erscheint genauso uneindeutig wie die restliche biographische Darstellung – als Betrachter sehen V. und der Leser nur seine schemenhafte Reflektion im Wasser; das wahre Original erweist sich auch hier für beide, wenn überhaupt, nur indirekt erschließbar. Der wahre Sebastian Knight ist dadurch weder für V. noch für den Leser zu fassen.

III.3. Biographie als Detektivgeschichte:

In seiner Rolle als Biograph erweist sich V. nicht nur als begrenzt imstande, umfassend biographisches Wissen vorzuweisen, sondern hat auch Schwierigkeiten, die sich ihm anbietenden Vorteile der erzählerischen Retrospektion durchweg so umzusetzen, dass dem Leser eine ‘normale’ Biographie präsentiert wird.

Dieser Eindruck eingeschränkter retrospektiver Kontrolle wird vor allem durch V.s ambivalente Erzählweise hervorgerufen. Dies beginnt bereits bei der Gesamtstruktur des Romans: die retrospektiv erzählte Biographie vollzieht sich im Großen und Ganzen in chronologischer Reihenfolge – von Sebastians Geburt im ersten Kapitel bis zu seinem Tode am Ende des Buches – wird dabei jedoch

gleichzeitig von V.s Schilderungen seiner Informationssuche nach 'wahren' Fakten über den Biographierten nach dessen Tod begleitet.¹⁸⁸ Infolgedessen nähert sich der Leser dem nachgezeichneten biologischen Ende Sebastians, während er dem Buchende entgegenarbeitet; gleichzeitig entfernt er sich jedoch auch von diesem als historischen Ausgangspunkt.¹⁸⁹ Dadurch entsteht das verwirrende Gefühl einer Gleichzeitigkeit von ein- und auswärtsgerichteten Bewegungen von Anfang und Ende, Vergangenheit und Gegenwart, die das eventuelle Bemühen des Lesers, sich in den Lebensdarstellungen des Biographen zu orientieren, erheblich erschwert.

Gebrochen wird dieser Eindruck einer kreisförmigen Verschränkung in dem Moment, in dem der Biograph überraschend seine Identität mit Sebastian erklärt.¹⁹⁰ An dieser Stelle (im letzten Absatz des Buches) wird die gesamte Biographie auf eine neue (nunmehr autobiographische) Ebene gehoben, auf der der verwunderte Leser aufgefordert ist, alles vorher Erfahrene unter diesem Blickwinkel jetzt selbst retrospektiv einer völlig neuen Bewertung zu unterziehen. Vor diesem Hintergrund fühlt sich der Leser insbesondere mit der verwirrenden Frage konfrontiert, wann V. überhaupt zu dieser Erkenntnis gelangt ist: am Ende seiner Biographie, unmittelbar am Totenbett seines Bruders, oder irgendwo dazwischen? Hat er seine Lebensdarstellung Sebastians bereits mit diesem Wissen geschrieben oder ist dies seine eigene finale Schlussfolgerung? Gegeben den Fall, diese Einsicht hat bereits zu Beginn der Biographie bestanden, warum präsentiert er diese erst an deren Ende? Diese Verwirrung wird durch den kurz vor Romanende (20. Kapitel) vollzogenen Tempuswechsel zusätzlich gesteigert.¹⁹¹ Während der Beschreibung seiner traumartigen Fahrt nach St. Damier wechselt V., der bis dahin konsequent die erzählerische Vergangenheitsform des Berichts verwendet hat, mehrfach kurzzeitig in die Gegenwartsform der erlebten Rede über (z.B. „Faster, please faster! Why do you think it worth stopping at this station? And why stop so long? Move on, move on. So – that’s better.“ (RLOS 193)), so dass das, was eigentlich seiner Biographie historisch vorangestellt sein sollte – die brüderliche Identität – eine plötzliche und

¹⁸⁸ Diese zweifache Erzählstruktur Struktur in *RLOS* – gleichzeitig Biographie und Entwicklungsgeschichte eben dieser Biographie – entspricht quasi dem, was Ina Schabert in ihren Ausführungen zur fiktionalen Metabiographie „doppelte Auflösungsdynamik“ nennt: „Postmoderne Geschichten über historische Figuren erzählen statt einer biographischen Geschichte die Geschichte dessen, der auszieht, um die biographische Geschichte zu erkunden, und sich damit in die doppelte Auflösungsdynamik hinein begibt.“ (Schabert, I. (1995: 224)).

¹⁸⁹ Olcott, A. (1974: 114).

¹⁹⁰ Siehe diesbezüglich die Ausführungen in Kap. IV.2.: 'Die innere Verbindung' und Kap. IV.4.: 'Das letzte Kapitel'.

¹⁹¹ Darauf hat bereits Olcott, A. (1974: 114) verwiesen.

abschließende Erkenntnis der Gegenwart zu sein scheint. Das Endergebnis ist ein Gefühl zeitlicher Desorientierung des Lesers.

Einer anderen Verkehrung von Vergangenheit und Gegenwart in der erzählerischen Retrospektion begegnet der Leser parallel zum Wechsel von biographischer Erzählung hin zur Detektivgeschichte, die zwischen dem 13. und dem 17. Kapitel stattfindet.¹⁹² Anstelle einer Konfrontation mit biographisch faktischem Wissen wird dieser hier dazu angehalten, dem Erkenntniswegs des Erzählerbiographen als handelnde Figur in einer vermeintlichen Gegenwart nachzuspüren. So lässt V., obwohl er über diese Information bereits verfügt, den Leser über die wahre Identität von Mme Lecerf bis zu dem Zeitpunkt im Unklaren, an dem er diese schließlich selbst herausgefunden hatte. Anstelle eines schildernden, ausschließlich retrospektiv erzählenden Biographen begegnet der Leser hier einem 'Biographen', der seine Illusionierung bzw. Desillusionierung durch jene femme fatale noch einmal (in Ich-Form) nacherlebt.¹⁹³ Die anfänglich etablierte faktische Erzählweise wird hier durch eine der Spannungserzeugung dienliche, verzögernde Erzählweise ersetzt. Obgleich diese Spannungserzeugung als ein durchaus legitimes Mittel zur 'Bannung' des Lesers einsetzbar ist,¹⁹⁴ gerät sie im Kontext der angestrebten sachlichen Lebensdarstellung beträchtlich außer Kontrolle: Sebastian Knight, das eigentliche Subjekt der Biographie, ist in diesem Zeitraum kaum noch an der Textoberfläche wahrnehmbar; der Biograph selbst dagegen, wie gleich aufgezeigt wird, um so mehr.

In wiederholt ambivalenter Weise verfährt V. bei der Nachzeichnung von Sebastians Leben mit einer ganzen Anzahl von weiteren biographischen Details. Ist er anfangs noch darauf bedacht, als Erzähler sein aus der Retrospektion gewonnenes Wissen unabhängig vom tatsächlichen Erkenntniszeitpunkt in der Biographie einzusetzen und so beispielsweise Goodman und dessen Konkurrenzbiographie bereits dann verurteilt und verhöhnt (Kap.1-5), wenn er von letzterer in der Chronologie seiner biographischen Recherchen überhaupt noch nichts weiß,¹⁹⁵ wandelt sich die Biographie mit fortschreitender Kapitelzahl zunehmend zu einem quasi unverfälscht chronologischen Bericht über seine biographisch-

¹⁹² Für nähere Ausführungen zu V.s Detektivarbeit siehe Kapitel III.3.: 'Biographie als Detektivgeschichte'.

¹⁹³ Als weitere Beispiele sind hier V.s Besuch bei den Rosanovs oder bei den Rechnoys hervorzuheben, die der Begegnung mit Mme Lecerf vorausgehen; schließlich auch V. am vermeintlichen Krankenbett seines Bruders.

¹⁹⁴ Rimmon, Sh. (1984: 117f.).

¹⁹⁵ V. erfährt erst im 6. Kapitel des Romans von Goodmans Biographie - zu einem Zeitpunkt, an dem er seine Biographie schon längst begonnen hatte.

investigatorischen Nachforschungen. Plötzlich erweist sich V. nicht mehr bereit, bei seinen Nachforschungen zum Leben Knights vom tatsächlichen chronologischen Verlauf abzuweichen und so zum Beispiel eine biographische Information über den erwachsenen Sebastian zu gewinnen, bevor nicht die Nachzeichnung seiner Jugend abgeschlossen ist. Dementsprechend unflexibel festgelegt erscheint V. dann auch, wenn er Sebastians ehemaligen Sekretär aufsucht:

Now what I wanted from Mr. Goodman was not so much an account of Sebastian's last years – that I did not need yet – (for I intended to follow his life stage by stage without overtaking him), but merely to obtain a few suggestions as to what people I ought to see who might know something of Sebastian's post-Cambridge period. (RLOSK 51f)

Die eigentlich in der Vergangenheit situierte Erzählhandlung wird mit der Illusion einer Gegenwärtigkeit behaftet, so dass biographische Informationen, die eigentlich zusammengehörig und zusammengefasst präsentiert werden sollten, so im Text erscheinen, wie sie vom Biographen historisch erfahren wurden. Infolgedessen bleibt auch eine Klassenkameradin Sebastians, die er in einer seiner Kindheitserinnerungen auf einer in einer Schublade gefundenen Photographie entdeckt, für den Leser namenlos (RLOSK 15), weil er diese Person erst später (RLOSK 134) während seiner detektivischen Nachforschungen identifiziert. Genauso wenig ordnet er, trotz retrospektiver Sichtweise, jenen ominösen Stapel Briefe, den er im Auftrag seines Bruders im vierten Kapitel der Biographie verbrennt, nicht Mme Lecerf alias Nina Rechnoy zu, von der diese offensichtlich stammen und von derer Identität er im 17. Kapitel erfährt. Das, was er zu Beginn seines Schreibprozesses noch nicht wusste, später dagegen herausfindet, wird von ihm in der Retrospektive nicht abgeglichen. Übertragen auf die Gesamtstruktur des Buches lässt sich daraus folgende von Olcott vorgebrachte Schlussfolgerung ziehen: „[V.] began his book not knowing its outcome, with no clear idea of his subject.“¹⁹⁶ Das Bild eines Biographen, der sein Werk beginnt, ohne weder dessen Kurs noch dessen Inhalt umfassen zu können, wird dadurch eher bestätigt als gemindert; und noch negativer behaftet durch den Umstand, dass er dies nicht einmal in seiner Retrospektion zu kaschieren vermag.

Die in diesem Kontext wohl verwirrendste Verhaltensweise bringt der Biograph in der Zuordnung seiner Quellen zutage. Sind diese anfangs hauptsächlich (und in der zweiten Hälfte des Buches gelegentlich) der biographischen Information vorgeordnet („An old Russian lady [...] happened to show me“ (RLOSK 3); „It is

¹⁹⁶ Olcott, A. (1974: 115).

known from a cousin of hers, H.F. Stainton, that [...]“ (*RLOSK* 9),¹⁹⁷ so verfährt er mit dem Einsetzen seiner biographisch-investigativen Nachforschungen in genau umgekehrter Weise: hier präsentiert er zwar biographisches Detailwissen über das Leben Sebastians, vernachlässigt dabei jedoch eine (unmittelbare) Angabe und Zuordnung der Quelle, von der dieses Wissen stammt. In der Wiedergabe von Augenzeugenberichten, Anekdoten und ‘Hören-Gesagtem’ tendiert V. derart zur Identifikation mit den Informationsquellen (Helen Pratt, P.G. Sheldon, Roy Carswell), dass er diese, wenn überhaupt, dann erst an einem Punkt nachliefert, an dem der Leser sich bereits fragt, wie der Biograph zu diesen Informationen gekommen ist. Dem Leser werden damit die Aussagen Dritter als das ‘wahre’ Leben Sebastian Knights präsentiert. Die Verwirrung wird dabei noch durch den Umstand gesteigert, dass er hier zahlreiche detaillierte Informationen zum Leben seines Halbbruders vorweist, jedoch nur wenige Seiten zuvor (*RLOSK* 31; 39) noch deren Mangel beklagt hat. So entwirft er beispielsweise ein anschauliches Bild seines Halbbruders während seiner schriftstellerischen Arbeit: „I know too that as Clare took down the words he disentangled from his manuscript she sometimes would stop tapping and say with a little frown, slightly lifting the outer edge of the imprisoned sheet and re-reading the line: ‘No, my dear. You can’t say it so in English.’“ (*RLOSK* 83) – die Quelle dieser Information fügt er jedoch erst am Ende des Kapitels hinzu („[...] and indeed many of the impressions I have offered in this chapter have been formed by corroborating the statements of Miss Pratt with those of another friend of Sebastian’s.“ (*RLOSK* 88)¹⁹⁸ In der Folge ist der Leser, wie Rimmon bereits erkannte, gezwungen, selbst retrospektiv ordnend aktiv zu werden: „the identity of the informant is either embedded in the information or postponed to it, so that the reader must retrospectively correct his impressions about the source of information.“¹⁹⁹

Der Eindruck, den V. mit dieser Erzählweise vermittelt, ist geprägt von dem Anschein, die präsentierten Informationen kämen von ihm selbst, seien also seinem eigenen tiefen Wissen über das ‘wahre’ Leben seines Halbbruders entsprungen. Die Gefahren, die eine solch anaphorische Erzählweise bergen, sind V. offensichtlich nicht bewusst: da das menschliche Gedächtnis kein mechanischer Speicher ist, kann keine von V.s Quellen (genauso wenig wie er selbst) ein photographisches Gedächtnis haben. Ihre Erinnerungen und deren Wiedergabe sind daher zwangs-

¹⁹⁷ Weitere Beispiele: *RLOSK* 19-21/84f./99/109/116.

¹⁹⁸ Weitere Beispiele: *RLOSK* 10/42/80-85/147f./181f.

¹⁹⁹ Rimmon, Sh. (1984: 118).

läufig selektiv und damit in ihrer Authentizität grundsätzlich nur beschränkt zuverlässig. Wenn der Erzähler diese, ohne sie hinsichtlich der möglichen Verfälschung durch die indirekte Vermittlung zu hinterfragen, übernimmt und als seine eigenen biographisch 'wahren' Aussagen präsentiert, können diese dem vom Biographen gegenüber dem Leser erhobenen Anspruch auf (historische) Wahrheit zwangsläufig nicht gerecht werden. Derartig betrachtet kommt diese nachgeordnete oder eingebettete und in den wenigsten Fällen explizit hervorgehobene Zuordnung des Informationsursprungs einer, wenn auch unbewussten, Verheimlichung der tatsächlichen Quellen gleich. Ohne dies erkennbar zu deklarieren, identifiziert der Biograph sich mit den Ansichten der von ihm befragten Zeitzeugen Sebastian Knights; gibt diese, solange sie in sein Bild passen, als die seinen aus und wird damit zum Hahn, der sich mit fremden Federn schmückt. Helga Schwalm liegt sicherlich nicht falsch, wenn sie diesbezüglich feststellt: „Der Sebastian Knight der Biographie ist das unvollständige Mosaik vielfacher Spiegelungen, die vom Erzähler V. zu einem verzerrten Bild gebündelt werden.“²⁰⁰ Ganz offensichtlich erkennt V. nicht, dass die Summe aller subjektiven und von ihm selektierten Angaben keine objektive, wahre Ansicht Sebastians ergibt.

III.4. Das erzählerische Ich:

Genauso wie es V. aus Sicht des Lesers nur bedingt gelingt, biographisches Wissen zu finden und zu präsentieren, weist auch die Selbstkontrolle seines Erscheinungsbildes als Biograph kritikwürdige Facetten auf. Wie dieses Kapitel zeigen wird, erscheint er gleichzeitig als peripher Erzähler und selbstzentriertes erzählendes Ich, das außerstande ist, die eigene Subjektivität und dazugehörige Voreingenommenheiten aus dem Lebenszeugnis Sebastian Knights herauszuhalten.

Je mehr sich die Biographie in eine Detektivgeschichte verwandelt, desto mehr bringt sich der Erzähler selbst ein; desto mehr dominiert das erzählerische Ich das Erzählgeschehen. Mag dies für eine Biographie (wie V. sie schreiben will) schon verwunderlich genug erscheinen, wird dies durch das rätselhafte Bemühen des Erzählers und Biographen, gleichzeitig um jeden Preis seinen Namen geheim zu halten, nur noch gesteigert. Wenn er in seinen Schilderungen die Begegnung mit

²⁰⁰ Schwalm, H. (1991: 124).

anderen Personen reflektiert, dann platziert er seinen Namen bewusst²⁰¹ außerhalb des Wahrnehmungsbereichs des Lesers: gegenüber einem Mitreisenden in der Eisenbahn stellt er sich für uns genauso unerkannt vor („I shook it and named myself too“ (RLOSK 125)) wie gegenüber den Personen, die er auf der Suche nach der ominösen Frau, die seinen Bruder seelisch ruinierte, aufsucht (RLOSK 134/140) oder gegenüber einer Krankenschwester am Ende des Romans („My name is [I mentioned my name]“ (RLOSK 202). Mr. Goodman schließlich wird von ihm lediglich bei dem Versuch beschrieben „to pronounce our simple Russian name.“ (RLOSK 56) Und wenn sein Bruder ihn, als sie sich in Paris treffen, mit den Worten „Oh, hullo, V.“ (RLOSK 69) begrüßt, reduziert er seinen Vornamen auf dem Papier konsequent auf den Anfangsbuchstaben. Natürlich stellt sich angesichts der Tatsache, dass der Erzähler in den Augen des Lesers nichts weiter als eine fiktive Figur ist, die Frage, warum jener überhaupt diese übertriebene Diskretion betreibt. Diese Diskretion geht zwar durchaus mit dem wiederholt hervorgebrachten Vorsatz konform, so wenig wie möglich von sich selbst in die Biographie des Halbbruders einzubringen (RLOSK 139/166), mit dem im Verlauf des Textes stetig zunehmenden ‘leibhaftigen’ Erscheinen V.s an der Textoberfläche ist sie jedoch überhaupt nicht zu vereinbaren.

Jenes ‘leibhaftige’ Erscheinen äußert sich zunächst hauptsächlich sowohl in seinen, das eigene literarische Schaffen betreffenden, wertenden und reflektierenden Kommentaren²⁰² als auch in den ‘beiläufigen’ Be- und Anmerkungen zu seiner eigenen Befindlichkeit, zu persönlichen Interessen oder Problemen und Wünschen, die nur schwer einer Kommentierung seiner Biographie auf Metaebene zuzuordnen sind („I dislike telephoning as much as I do writing letters“ (RLOSK 140); „I thought her transparent skin and dark hair quite attractive.“ (RLOSK 153); „for a moment I thought of making love to that woman.“ (RLOSK 166)).²⁰³ In der zweiten Hälfte des Buches (ab Kap.13) wird das persönliche Erscheinen V.s dann durch die zusätzliche Hervorbringung eines Ichs ergänzt, welches sich auf eine detektivische Suche nach der ominösen Geliebten Sebastians begibt, um schließlich, am Ende des Buches, in

²⁰¹ Bezeichnenderweise ist gerade diese beharrliche Verheimlichung seines Namens ein Beweis seines Selbstbewusstseins, also seiner Überzeugung innerhalb der ihn umgebenden Wirklichkeit zu existieren.

²⁰² V.s. ausgeprägte ‘states of dramatical awareness’: siehe dazu RLOSK 18/21/24/31-33/50/59/63/96/99/123/135/ 139/156/166/181.

²⁰³ Weitere Beispiele: RLOSK 20f. – Besuch bei ehemaliger Gouvernante: RLOSK 14f. – Erinnerungen an Kindheit mit Sebastian: RLOSK 31ff. – Werkzeuge seiner Biographie: RLOSK 48/50 – Wünsche darüber hinaus RLOSK 59/83/ 99/103/153/166.

der Identitätsbehauptung mit diesem („Thus – I am Sebastian Knight.“ (RLOSK 203)) zu gipfeln, durch die das biographische ‘Er’ völlig ersetzt wird.

Wohl am deutlichsten lässt sich diese zunehmende Dominanz des Erzähler-Ichs auf quantitativer Basis veranschaulichen: Shlomith Rimmon zufolge weist die Biographie 44 Segmente auf, die sich alleinig mit Sebastian Knight beschäftigen, 17 Segmente in denen der erzählerische Fokus sowohl auf Sebastian als auch V. fallen und schließlich 55 Segmente, in denen der Erzähler sich selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellt.²⁰⁴

Wie kann der Erzähler erklären, alles dafür zu tun, um sein Ich aus der Biographie herauszuhalten und gleichzeitig mit eben diesem Ich derart omnipräsent sein, dass er über weite Strecken und am Ende sogar völlig das eigentliche Subjekt seiner Biographie, Sebastian Knight, verdrängt? Ein möglicher Grund²⁰⁵ für diesen offensichtlichen Widerspruch ist in seinem gleichzeitigen Auftreten als (Ich-)Erzähler und Biograph bzw. in seinem irrigen Glauben an seine erzählerische Unsichtbarkeit zu lokalisieren. Aus Naivität oder aus Blindheit betrachtet er Identität und Körper bzw. Name und Namensträger als ein und dasselbe. In der Folge unterliegt er offenbar dem Trugschluss, dass, wenn er seinen Namen vor dem Leser versteckt, er selbst auf der Textoberfläche auch nicht sichtbar ist und damit seine angestrebte Position als Erzähler und Biograph wahren kann. Identitätslos ist er letztlich durchaus, körperlos dagegen (trotz seiner Fiktionalität) ganz und gar nicht.

Quasi ‘ohne es zu wollen’ verwandelt er so eine ursprüngliche ‘Er’-Geschichte, wie man sie bei einer Biographie erwartet, im Verlauf seiner Erzählung zunehmend in eine Ich-Geschichte. Offenbar in dem Glauben, als biographisierender Erzähler unsichtbar zu sein, bringt sich V. in umfassender Weise persönlich in die Biographie Sebastian Knights ein, tritt damit aus der ihm gebührenden Beobachterrolle eines peripheren Erzählers²⁰⁶ heraus und wandelt sich zum selbstzentrierten Ich-Erzähler.

Die Position, die V. hingegen entsprechend seiner eigenen Zielsetzung selbst einnehmen möchte, ist die eines Geschichtsschreibers, der sich durch Objektivität, Unsichtbarkeit, Allwissenheit und Außenperspektive auszeichnet. Natürlich ist ihm

²⁰⁴ Rimmon, Sh. (1984: 124). Ein Segment bezeichnet dabei eine einzelne Situation, Episode oder Geschehnis.

²⁰⁵ Ein weiterer Grund ergibt sich als Folgeschluss der Identitätsbehauptung V.s mit seinem Halbbruder Sebastian. ‘Ich’ ist in diesem Sinne keine Referenz auf V., sondern auf Sebastian – d.h. ‘Ich’ ist nicht Ich, sondern Er. Siehe dazu auch Kapitel IV.2.: ‘Die innere Verbindung’.

²⁰⁶ Der periphere Erzähler ist mit den Worten Stanzels als „der Erzähler als Augenzeuge auf dem Schauplatz des Geschehens, als Beobachter, als Zeitgenosse der Hauptfigur, als deren Biograph“ zu betrachten. (Stanzel, F. (1979: 263)).

diese Einstellung nur bedingt anzulasten, weiß er doch nichts über die Begrenztheit seiner Existenz innerhalb der Seiten des Buches. Tatsächlich anzulasten ist ihm jedoch die zunehmende bewusste ‘Verleiblichung’²⁰⁷ und Selbst-Fokussierung seiner Ich-Perspektive – vom erzählenden, biographische Fakten und Tatsachen reflektierenden Ich hin zum erlebenden, einer ominösen Frau nachspürenden Ich – die im letzten Absatz in der Verwandlung zu einer reinen Reflektorfigur gipfelt.²⁰⁸ Mit der Hervorbringung dieses erlebenden Ichs beraubt V. sich den letzten Resten seiner ‘Unsichtbarkeit’ und betont gleichzeitig seine unerwünschte Leiblichkeit. Darüber hinaus stellt er, wenn er in der zweiten Hälfte des Buches allen Ernstes behauptet, alles dafür getan zu haben, um sein Ich aus dem Textgeschehen herauszuhalten, sowohl seine eigene für die Darstellung des ‘wahren’ Lebens von Sebastian Knight notwendige erzählerische Objektivität als auch seine Verlässlichkeit als Erzähler in Frage. In Konsequenz dessen verstärkt V. den Eindruck eines unzuverlässigen Erzähler-Biographen, der ihm in seiner Rolle als Ich-Erzähler per Definition zugesprochen wird,²⁰⁹ durch seine selbstdarstellerische Performanz nur noch mehr.

Wie in den letzten drei Unterkapiteln gezeigt werden konnte, kann der Erzähler V. von Anbeginn seines Textes weder die selbstgestellten Ziele noch die an seine Rolle als Biograph gekoppelten Erwartungen erfüllen. Was zunächst wie eine größere Unsicherheit angesichts fehlender schriftstellerischer Erfahrungen erscheint, manifestiert sich nach wenigen Kapiteln zu einem Bild fundamentaler Unzulänglichkeiten. V. erweist sich trotz hoher Motivation, sein Biographieprojekt zu realisieren, genauso wenig imstande, biographisch relevante Informationen zu bergen oder diese, wenn einmal vorhanden, so umzusetzen, dass sie einem objektiven bzw. ‘wahren’ Abbild Sebastian Knights entsprechen, wie er es auch nicht schafft, die Darstellung seines eigenen Lebens hinter der des eigentlich Biographierten zurückzustellen. Keine Biographie bietet er dem Leser, sondern den chronologischen Bericht der Entwicklung seiner mühsamen Nachforschungen. Anstelle einer seinem Vorhaben entsprechend wissenschaftlichen, vornehmlich faktenorientierten und tatsachenbasierten Verfahrensweise folgt er mit seinen Recherchemethoden einem Verhaltensplan, der sich ausschließlich auf persönlichen Ansichten, Überzeugungen

²⁰⁷ Stanzel zufolge vollzieht sich die Personalisierung des Ich-Erzählers, „indem der Ich-Erzähler mehr und mehr als Erzählerfigur zurücktritt und sich zur Reflektorfigur wandelt; das geschieht, wenn der Fokus der Darstellung ausschließlich in das erlebende Ich verlegt wird.“ (Stanzel, F. (1979: 266)).

²⁰⁸ Zu einer Reflektorfigur wird V. im zweifachen Sinne: sowohl als Erzähler als auch als die ‘Verkörperung’ Sebastian Knights, dessen Leben und Gedanken er reflektiert bzw. glaubt zu reflektieren.

²⁰⁹ Vergleiche diesbezüglich die Ausführungen in Teil A dieser Arbeit: Kap.I: ‘Die Erzählerfigur’.

und Vorlieben stützt und ihn als einen Erzähler ohne biographische Kompetenz entblößt; ihn schließlich, wie nachfolgend (Kap.IV) noch dargestellt werden soll, sogar das mit seiner ursprünglichen Zielsetzung unvereinbare Element der Phantasie in seine ‘wahre’ Biographie mit einbeziehen lässt.

III.5. V. & Goodman:

Während seiner Recherchen besucht V. Sebastian Knights ehemaligen Sekretär Goodman (Kap. 6) und erfährt dabei, dass dieser die Gunst der Stunde genutzt hat und den noch nicht lang zurückliegenden Tod Sebastian Knights in einer schnell zusammengeschriebenen Biographie verwertet hat.

Wenige Seiten vorher gesteht die Erzählerfigur V. genauso ‘bereitwillig’ ihre eigenen schriftstellerischen Unzulänglichkeiten ein (*RLOSK* 32f) wie sie einsieht, dass sie über zu wenig persönliches biographisches Wissen verfügt, als dass sie ohne weiteres das Leben Sebastian Knights nachzeichnen könnte (*RLOSK* 31). Infolgedessen stellt sich natürlich die Frage, warum V. angesichts dieser Defizite gegenüber den ‘Ratschlägen’ und der Argumentation Goodmans, von der Abfassung einer weiteren Knight-Biographie Abstand zu nehmen, keine Einsicht zeigt und sein Biographieprojekt nicht einfach fallen lässt? Ein Erklärungsansatz für seinen Entschluss, die ‘wahre’ Lebensgeschichte Knights trotz der eigenen schriftstellerischen Mühen und des fehlenden biographischen Wissens selbst zu schreiben, ist im Aspekt der ‘kognizierten Kontrolle’ auszumachen: Den Ausführungen der beiden Sozialpsychologen Frey & Jonas zufolge will eine Person dann lieber selbst die Kontrolle ausüben, um einen in ihren Augen weniger negativen Ausgang der Situation herbeizuführen, wenn sie vor der Wahl steht, eine Aufgabe selbst zu bewältigen oder diese von einer anscheinend nicht-kompetenten Person ausführen zu lassen.²¹⁰ Dass V. Knights Sekretär Goodman nichts als Antipathie entgegenbringt und sich bemüht, diesen in aller Ausführlichkeit als inkompetenten Biographen darzustellen, ist von Anbeginn des Romans, d.h. noch bevor der Erzähler seinem Kontrahenten auf Erzählebene überhaupt begegnet ist, erkennbar. Begründet ist diese Antipathie nicht nur in der Tatsache, dass Goodman V. mit seiner Biographie zuvorkommt und in dieser dessen Existenz leugnet, sondern vor allem in dem Umstand, dass der ehemalige Sekretär sich selbst als Kenner und Vertrauter Knights präsentiert – eine Position, die V. für sich beanspruchen möchte – und aus dieser

²¹⁰ Frey D./Jonas, E. (2002: 22f).

Position heraus ein 'falsches' Bild von Knight zeichnet, das dem des 'wahren' Biographen völlig widerspricht. Infolgedessen 'kann' V. trotz seiner Schreibprobleme nicht anders, als den Konkurrenten zu demontieren und als nicht-kompetent zu präsentieren, um so die alleinige Kontrolle über Sebastians Leben (zurück) zu erlangen. Dazu macht er sich eine der eingängigsten Formen des sozialen Vergleichs zunutze – der 'Abwertung des Anderen': in der Hoffnung selbst in einem besseren Licht zu erscheinen, gibt er sich alle Mühe, den Kontrahenten und sein biographisches Erzeugnis möglichst negativ darzustellen. Dies steigert sich von Kapitel zu Kapitel.

Während die Existenz Goodmans und dessen Biographie im ersten Kapitel noch recht sachlich reflektiert wird (*RLOSK* 4), sind die Erwähnungen und Anmerkungen zu Beginn des zweiten Kapitels bereits von einem deutlich vorwurfsvolleren, anklagendem Ton geprägt: „In his slapdash and very misleading book, Mr. Goodman paints in a few ill-chosen sentences a ridiculously wrong picture of Sebastian Knight's childhood. It is one thing to be an author's secretary, it is quite another to set down an author's life;“ (*RLOSK* 13); „The reader already knows how thoroughly I disapprove of that gentleman's book.“ (*RLOSK* 54). Geschickt weiß der Erzähler hier seine Vorwürfe gegenüber Goodman als Aufhänger seiner Eigendarstellungen von Sebastians 'wahrem' Leben (bzw. als Plattform seiner selbst als 'berichtigender' Biograph) zu instrumentalisieren (z.B. *RLOSK* 13ff; 24ff). Trotz seiner unverhohlenen Antipathie gegenüber Goodman und seinem Buch versucht V. jedoch vorerst noch, ein gewisses Mindestmaß an Zurückhaltung und Selbstkontrolle aufzuzeigen und beteuert: „I am not out to damage anybody's reputation.“ (*RLOSK* 13), und kurz darauf: „I should like to stress the fact as definitely as possible that none of my words are – from a legal point of view – slanderous.“ (*RLOSK* 51)

Wie wichtig es V. ist, Goodman gefasst und kontrolliert vor den Augen der Leserschaft zu begegnen, wird dann erkennbar, wenn er diesem im sechsten Kapitel leibhaftig gegenübertritt. Sich durchaus dessen bewusst, dass seine Voreingenommenheit die 'objektive' Darstellung Goodmans beeinflussen wird („I approached Mr. Goodman with an open mind; it is no longer open now, and naturally this is bound to influence my description“ (*RLOSK* 54)) und in Sorge darüber, die Kontrolle über die Situation, aber vor allem über sich selbst zu verlieren, streift er diesem eine schwarze Maske über, die sein Gesicht verdeckt (*RLOSK* 54f). Sichtbar tritt V. hier als Inszenator der dargestellten Szenerie in den Vordergrund der Erzählhandlung und weist V. Goodman die Rolle des 'schwarzen Mannes', des

gesichtslosen Buh-Mannes zu. Deutlicher als an kaum einer anderen Stelle in *RLOSK* gibt sich der Erzähler hier als derjenige zu erkennen, der in auktorialer Weise Rollen temporär zuweist und beendet.²¹¹ Allerdings erweist sich dieser Akt der Selbstkontrolle als wenig beständig – seine Inszenierung bekommt bereits nach wenigen Momenten schon wieder Risse: „Mr. Goodman with finger and thumb stroked his face ... I mean the face under his mask ...“ (*RLOSK* 55). Am Ende der Wiederaufarbeitung dieser Begegnung, nachdem er die schwarze Maske mit der Bemerkung „[that] it might come in usefully on some other occasion.“ (*RLOSK* 57) wieder eingesteckt hat, verliert er schließlich vollends die Selbstkontrolle. Unkontrolliert platzt im letzten Satz, nachdem er von der Publikation Goodmans gehört hat, das heraus, was er mit der Maskierung während des gesamten Kapitels zu verdecken versucht hatte: „Mr. Goodman’s large soft pinkish face was, and is, remarkably like a cow’s udder.“ (*RLOSK* 58).

Einmal begonnen, lässt V. sämtliche vorherige Zurückhaltung und Fairness gegenüber Goodman und dessen *The Tragedy of Sebastian Knight* fahren und widmet auch das nachfolgende siebente Kapitel komplett der öffentlichen Dekonstruktion seines Rivalen. So berechtigt die Dekonstruktion Goodmans als Biographen sein mag,²¹² artet diese hier jedoch derart aus, dass V. sein eigentliches Ziel, die Nachzeichnung des Lebens seines Bruders, völlig aus den Augen verliert. Statt sich auf legitime kritische Anmerkungen und Richtigstellungen zu beschränken, steigert er sich, getrieben von Abscheu und Verärgerung über die Fehlleistungen des Kontrahenten („Mr. Goodman has been patted on the back when he ought to have been rapped on the knuckles.“ (*RLOSK* 59); „Not that I wish to suggest that Mr. Goodman *thinks*. He could not if he tried.“ (*RLOSK* 60)) in einen rauschartigen Aggressionszustand und verlegt sich darauf, Goodman über Seiten hinweg beharrlich zu attackieren. Selbst wenn der Leser am Ende des Kapitels glaubt, V. habe sich in seinem Feldzug gegen Goodman nun endgültig erschöpft, gibt dieser sich noch nicht zufrieden („We will leave it at that; but I have not yet done with *The Tragedy of Sebastian Knight* or rather – *The Farce of Mr. Goodman*.“ (*RLOSK* 68)) und behält es sich vor, den Kontrahenten noch ein weiteres Mal zu demütigen (*RLOSK* 114-117). Sebastian, das eigentliche Objekt von V.s Darstellungen, erscheint an diesen Stellen

²¹¹ Bader, J. (1972: 29).

²¹² Goodman erweist sich außerstande, Sebastians Scherze als solche zu erkennen. Dementsprechend unbedarft schreibt er in seinem Buch unter anderem über den Inhalt eines angeblichen Romans, den Knight ihm glauben macht, zwar geschrieben, jedoch nachfolgend wieder verbrannt zu haben: „that it was about a fat young student who travels home to find his mother married to his uncle; this uncle, an ear-specialist, had murdered the student’s father.“ (62) Goodman übersieht, dass diese Geschichte bereits vor mehreren Jahrhunderten in England geschrieben wurde.

nur noch als das Mittel zum Zweck, mit dem der Erzähler einerseits die Inkompetenz Goodmans zu beweisen versucht, andererseits bemüht erscheint, sich selbst als der ‘wahre’ Biograph Sebastians zu profilieren und seine eigene soweit dürftig ausfallende Biographie aufzuwerten. Gerade in diesem Kontext hinterlässt seine Ansage „if I continue to harp on the subject [i.e. Goodman], I do so for Sebastian Knight’s sake“ (*RLOSK* 59) einen recht fadenscheinigen Eindruck.

Beinahe noch mehr als die ausufernde Exzessivität seiner unkontrollierten Attacken gegen Goodman ist dem erzählenden Biographen allerdings anzulasten, dass er genau die gleichen Fehlleistungen – sogar in noch größerem Umfang – begeht, die er dem ‘falschen’ Biographen vorwirft („who incidentally never quotes anything that may clash with the main idea of his fallacious work.“ (*RLOSK* 63)). Völlig in seiner Agitation gefangen, erkennt er nicht, dass er, wie bereits dargestellt,²¹³ ebenfalls das ihm zugängliche biographische Material so selektiert, formt und ausgestaltet, dass es seinen Vorstellungen vom ‘wahren’ Leben Sebastian Knights entspricht. Da Wahrheit bekannterweise stets eine Frage der Perspektive ist, hat Goodmans Biographie letztlich auch das gleiche Anrecht, das ‘wahre’ Leben Sebastian Knights darstellen zu wollen wie jene des Halbbruders.

²¹³ Vergleiche dazu Kap.III.2.: ‘Retrospektive Kontrolle’ und Kap.III.3.: ‘Biographie als Detektivgeschichte’.

IV. Substitution:

„Man braucht nur ein wenig
Phantasie, und alle Schlösser öffnen
sich.“

- Freiherr v. Münchhausen -²¹⁴

Trotz der offensichtlichen Mühen, biographische Informationen über Sebastian Knight zu gewinnen, lässt V. nicht von seinem Ziel ab, das ‘wahre’ Leben seines Halbbruders nachzuzeichnen. Dabei greift er, ohne dass es ihm selbst bewusst zu werden scheint, zur Substitution der offensichtlichen Lücken in seinem Werk in zunehmendem Maße auf Mittel zurück, die mit seiner Vorgabe, eine rein faktenorientierte, ‘wirklichkeitsnahe’ Biographie zu schreiben, absolut nicht überein zu bringen sind: Sebastians eigene fiktive (Roman)Welten, ein angebliche intuitiv-geistige Verbindung mit seinem (toten) Bruder und vor allem seine eigene blühende Phantasie.

IV.1. Sebastians Romane als biographische Vorlagen:

Schon im ersten Kapitel gesteht V. ein, dass Sebastian Knights literarisches Schaffen in seinen Augen wesentlich lebhafter gewesen ist als sein tatsächliches Leben: „Nevertheless, it must be admitted that in a certain sense, Sebastian’s life, though far from being dull, lacked the terrific vigour of his literary style.“ (RLOSK 5) Hier wird ein erstes Indiz dafür geliefert, dass der Biograph in der Zeichnung und Darstellung seines Halbbruders dazu neigt, dem fiktiven Schein mehr Gewicht zuzugestehen, als diesem (gegenüber der ‘Realität’) tatsächlich zukommen sollte. Zwar zeigt sich V. in diesem frühen Stadium der Biographie (noch) durchaus imstande, zwischen Realität und Fiktion zu differenzieren – „This is a quotation from *Albinos in Black*, textually in no way connected with that special disaster.“ (RLOSK 7) – jedoch schwindet diese Fähigkeit schon kurz darauf in überraschendem Ausmaß. Zuerst zieht V. Sebastians Roman *Lost Property*, den er als dessen „most autobiographical work“ (RLOSK 4; 24) präsentiert, heran, um ihres Vaters Leben zu beschreiben (RLOSK 11). Da selbst noch zu jung, um das Leben und Ableben ihres Vaters bewusst miterlebt haben zu können, stellen die literarischen Reflektionen seines älteren Bruders diesbezüglich

²¹⁴ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 949).

eine wertvolle Hilfestellung für ihn dar. Erscheint dies noch verzeihlich, muss es auf den Leser schon befremdlicher wirken, wenn der Biograph kurz darauf (RLOSK 16; 24f), nachdem er sich eingesteht, nicht imstande zu sein, das Erinnerungsbild heraufzubeschwören, das er von seinem Bruder als Kind und Jugendlicher formen wollte, aus Mangel an Alternativquellen erneut auf dieses Werk Sebastians als Informationsquelle zurückgreift und dieses als 'Abbild' der Realität unkommentiert für 'sich' sprechen lässt. Deutlich zeigt sich hier wie auch an nachfolgenden Stellen, dass V. sowohl diesen als auch die anderen Romane Sebastians hauptsächlich als Quellen seiner 'wahren' Lebensdarstellung missbraucht. Auf deren künstlerische Erscheinungsform oder einzelne Elemente der verwendeten Erzähltechnik geht er dagegen nur am Rande ein. Immer wieder²¹⁵ verwendet er einzelne aus den jeweiligen Romanen herausgelöste Textpassagen, um diese Goodmans biographischen Anmaßungen entgegen zu setzen und für seine eigenen Mutmaßungen sprechen zu lassen.

Ihren Höhepunkt findet diese Nutzbarmachung der Romane zur Reproduktion von Wirklichkeit in der Mitte des Romans (10.-12. Kapitel), wenn V. sich dem „crucial point of Sebastian's sentimental life“ (RLOSK 99) zu nähern glaubt. Gerade diesen „crucial point“ – jenes geheimnisvolle innere Wesen Sebastians, das V. unbedingt erfassen will (RLOSK 192) – umfasst er, neben den spärlichen Informationen, die er von Freunden seines Bruders erhält, nahezu ausschließlich mit Zitaten aus dessen Werken. So versieht er Textstellen aus *The Prismatic Bezel* und *The Doubtful Asphodel* ausdrücklich mit Sebastians Abbild, um dessen Innenleben zu porträtieren (RLOSK 96-98; 104), Passagen aus *Lost Property* zitiert er leidenschaftlich, um dessen Sexualleben zu reflektieren (RLOSK 103) sowie um die brüderlichen Gewohnheiten wiederzugeben (RLOSK 106f), und da er über das Ende von Sebastians und Clares Beziehung nichts genaueres weiß (und letztere zu fragen sich versagt), abstrahiert er kurzerhand von einem mehrseitigen, fingierten Abschiedsbrief aus letztgenanntem Werk (RLOSK 110-112). Das, was er selbst nicht weiß, erschließt er sich aus Sebastians Romanen und unterstellt diesen damit einen generellen autobiographischen Inhalt. War V. anfangs noch von der Notwendigkeit der Trennung von Fakt und Fiktion überzeugt, so präsentiert er letzteres in der zweiten Hälfte des Romans als probates Mittel zur authentischen Rekonstruktion des Lebens seines Bruders: „It [Sebastian's mood] can only be grasped through the

²¹⁵ Auf die Werke seines Halbbruders als Informationsquelle greift er unter anderen auf folgenden Seiten zurück: RLOSK 16-18/23f/96-98/103/104/106f/110-112/172-180.

medium of his last book“ (RLOSK 104) – „If we abstract from this fictitious letter everything that is personal to its supposed author, I believe that there is much in it that may have been felt by Sebastian, or even written by him to Clare.“ (RLOSK 112) Wie Maddox bereits zeigte, glaubt V. im Bewusstsein seines Mangels an biographischen Informationen offensichtlich, Sebastian in dessen eigenen Werken aufspüren zu können: „[V.] assume[s] that it is possible to follow the course of an author's life by following the course of his books.“²¹⁶ Unterstützung findet diese Annahme in dem Eingeständnis des Erzählers, dass, während er nur wenig über das tatsächlich gelebte Leben seines Bruders weiß („How little I knew of his life!“ (RLOSK 201), er dessen Bücher in- und auswendig kennt – „as if I had written them myself.“ (RLOSK 201) Überzeugt davon, Sebastian sei „[l]aughingly alive in five volumes“ (RLOSK 50), macht er diesen zum Produkt seiner Romane und zieht diese konsequent als autobiographische Quellen heran, um damit dessen Schein-Existenz in seinen Werken, nicht jedoch dessen wahres Leben nachzuzeichnen. Letztendlich verfällt V. damit dem gleichen fundamentalen Fehler, den viele Kritiker von Nabokovs literarischen Werken begehen: er setzt Erzähler und Autor gleich und schließt infolge dessen von der Erzählerfigur auf den Autor.

IV.2. Die innere Verbindung:

Interessanterweise ist diese übermäßige Ausb/deutung der Werke Knights nicht ausschließlich das Ergebnis von V.s mangelnden literaturkritischen Fähigkeiten, sondern zu einem großen Anteil ebenfalls die unmittelbare Konsequenz seiner Überzeugung, eine geistige Verbindung – „[an] inner knowledge“ (RLOSK 31) – zu seinem Bruder zu besitzen („Yes, this was a thing I possessed, I felt in every nerve.“ (RLOSK 31)). Diese Verbindung versucht er anhand des Beispiels zweier Tennis spielender Brüder zu veranschaulichen:

Once I happened to see two brothers, tennis champions, matched against one another; their strokes were totally different, and one of the two was far, far better than the other; but the general rhythm of their motions as they swept all over the court was exactly the same, so that had it been possible to draft both systems two identical designs would have appeared. (RLOSK 32)

Wie die Tennisspieler glaubt auch er, einen „common rhythm“ (RLOSK 32) bzw. eine Art intuitives Gefühl für seinen Halbbruder zu besitzen, welches ihn befähigt,

²¹⁶ Maddox, L. (1983: 44).

dem wahren Wesen Sebastians nachzuspüren. Keineswegs beabsichtigt er jedoch damit zu suggerieren, dass er über die gleichen schriftstellerischen Fähigkeiten wie Sebastian verfüge. Ganz im Gegenteil betreibt er hier gezielt 'negatives' Impression Management und hebt deswegen bewusst hervor: „This is not meant to imply that I shared with him any riches of the mind, any facets or talent. [...] the difference between his power of expression and mine is comparable to that which exists between a Bechstein piano and a baby's rattle.“ (RLOSK 32) Sich quasi selbst herabsetzend, positioniert sich der Erzähler hier, zumindest was seine schriftstellerische Kompetenz anbelangt, in beträchtlicher Entfernung zu seinem Bruder; allerdings nur so weit, dass er immer noch in dessen Schatten steht.

Bezeichnenderweise ist jedoch das, was V. mittels intuitiven Gespürs explizit an brüderlichen Gemeinsamkeiten präsentiert, recht dürftig, um als Beweis einer geistigen Verbindung gelten zu können: „I have always shared Sebastian's almost pathological dislike for anything made of glass or china.“ (RLOSK 152) Im Grunde bildet nur die geheimnisvolle letzte Liebhaberin Sebastians, Nina Rechnoy, der auch der Biograph droht zu verfallen, einen erwähnenswerten gemeinsamen Nenner zwischen den beiden Halbbrüdern.

Obwohl bzw. gerade weil er im Grunde mit leeren Händen vor seinem Biographieprojekt sitzt, beharrt V. auf jener geistig-intuitiven Beziehung. Dies geht schließlich so weit, dass er diese („the tool“ (RLOSK 34)) derart zu instrumentalisieren versucht, dass sie (zumindest in seinen Augen) zu einer absoluten Legitimation für die Wahrhaftigkeit von all dem wird, was er über das Leben Sebastians zu Papier bringt: „[...] I am sustained by the secret knowledge“, erklärt der Biograph, „that in some unobtrusive way Sebastian's shade is trying to be helpful.“ (RLOSK 99) Quasi in einem Akt gezielter Kontrollabgabe und prophylaktischer Selbsterabsetzung zeichnet er den Geist des Biographierten verantwortlich für all das, was er über diesen schreibt – nicht er selbst formt die Worte für Sebastians Biographie, sondern bekommt diese von jenem selbst diktiert. Die 'logische' Konsequenz kann dann nur sein, dass deren Inhalt – da von Sebastian 'selbst' vermittelt – nur 'wahr' sein kann. Die auktoriale Kontrolle über das Leben Knights, die er Goodman unter keinen Umständen zu gewähren bereit ist, weist er dem Biographierten selbst umso bereitwilliger zu. Auch an dieser Stelle erscheinen die motivationspsychologischen Erklärungsansätze von Frey und Jonas zur Erklärung von V.s selbstdarstellerischen Verhalten hilfreich:

Personen streben nicht immer danach, *selbst* Kontrolle auszuüben. In bestimmten Situationen [Situationen, in denen die betreffende Person glaubt, an die Grenzen ihrer Fähigkeiten zu stoßen; Situationen mit potentiell negativem Ausgang, mit geringer Wahrscheinlichkeit, dass gewünschte Ziele durch eigenes Zutun erreicht werden] wird Kontrolle vielmehr an andere Personen delegiert und zwar dann, wenn diese als kompetenter angesehen werden und durch Delegation ein weniger negativer bzw. ein positiverer Ausgang einer Situation herbeigeführt werden kann.²¹⁷

Um also einen Eindruck mangelnder biographischer Kompetenz zu vermeiden bzw. um für den Wahrheitsgehalt seiner eigenen Aussagen über Sebastian Knight nicht in Verantwortungen gezogen werden zu können, inszeniert sich V. daher vor dem Leser als lediglich mediiierenden und nicht als federführenden Biographen und delegiert die ihm zustehende auktoriale Kontrolle in umfassendem Maße an Sebastian. In diesem Kontext erscheint es nur konsequent von ihm, dass er seine Identität am Ende des Romans gänzlich an den (fiktiven) Halbbruder abtritt: „Thus – I am Sebastian Knight.“ (RLOS 203) Offenbar platziert er diese Erkenntnis bewusst an das Ende seiner Biographie – obwohl sie dieser eigentlich chronologisch voransteht – um auf diese Weise die Illusion einer unbedingten ‘Wahrhaftigkeit’ seiner Darstellungen errichten zu können; vor allem jedoch auch, um so die langersehnte zwischenbrüderliche Annäherung ihrem illusorischen Höhepunkt zuzuführen: eine Vereinigung beider Halbbrüder – beider Hälften – zu einem Ganzen, einer Identität.²¹⁸

Auch wenn diese eingebildete Persönlichkeitsverschmelzung V.s schizoid erscheinen mag, liefert diese letzten Endes dennoch (neben seinem scheinbaren Glauben an seine Unsichtbarkeit)²¹⁹ einen weiteren Erklärungsansatz für die unverhohlene Dominanz des erlebenden Erzähler-Ichs. Vor dem Hintergrund der angeblichen brüderlichen Verschmelzung verweist das Personalpronomen ‘Ich’ nicht mehr alleinig auf ihn, den Erzähler und Biographen, sondern ebenso auf seine Vorstellung des Halbbruders, d.h. den Biographierten. Dies bedeutet, ‘Ich’ ist in diesem (übertragenen) Sinne keine erste Person Singular ‘Ich’ mehr, sondern ein dritte Person Singular ‘Er’. Brüderlich verbunden wird das Ich so zum Er und das Er zum Ich – beide stehen für V.s Vorstellung von Sebastian, die er in seiner Biographie entwirft.

²¹⁷ Frey, D./Jonas, E. (2002: 22f).

²¹⁸ Stegner, P. (1966: 75).

²¹⁹ Vgl. Kapitel III.4.: Das erzählerische Ich.

IV.3. Substitution durch Phantasie:

Es ist jedoch nicht alleinig der Glaube an eine geistige Verbindung, der V. zu der irrigen Annahme führt, durch die chronologische Aufarbeitung der einzelnen Romane sei Sebastians Leben wahrhaftig zu rekonstruieren. Zu einem maßgeblich ebenso großen Anteil ist dies auch das Werk seiner Phantasie, die im Laufe seiner biographischen Arbeit in zunehmender Weise erblüht.

Geradezu wegweisende Vorgaben für den zunehmenden Stellenwert der Phantasie in V.s 'fiktionsfreier' Biographie bilden drei Passagen in der ersten Hälfte von *RLOSK*. Wenn der Erzähler im zweiten Kapitel über seinen Besuch bei ihrer mittlerweile greisenhaft alten Gouvernante berichtet, verlässt er diese mit ihrer Aufforderung im Ohr: „Write that book, that beautiful book, [...] make it a fairy-tale with Sebastian for prince.“ (*RLOSK* 21) Den Sebastian, den der Biograph entwirft, ist zwar kein Märchenprinz, jedoch ist sein Leben, so wie der Biograph es in den nachfolgenden Kapiteln darstellt, an vielen Stellen aus dem gleichen Stoff gefertigt. In Sebastians Wohnung findet V. kurz darauf die Unterlagen zu einem Buchprojekt, welches sein Bruder nie realisierte, überschrieben mit den Worten „Author writing fictitious biography“ (*RLOSK* 38) – eine Biographie, die er selbst schreiben wird. Die nachhaltigste Wirkung auf den Leser in diesem Teil des Romans hat jedoch der Übergang vom fünften zum sechsten Kapitel. Geradezu aus dem Nichts heraus ertönt eine Stimme, wenn V. den soeben interviewten ehemaligen Studienfreund Sebastians verlässt („‘Sebastian Knight?’ said a sudden voice in the mist, ‘Who is speaking of Sebastian Knight?’“ (*RLOSK* 49)); eine Stimme, die dem Biographen anbietet, ihm „the real story of Sebastian Knight’s college years“ (*RLOSK* 50) zu erzählen. Zwar wird die mysteriöse Stimme und ihr Angebot von V. ausdrücklich als Ausgeburt seiner Phantasie deklariert, bezeichnend ist jedoch, dass er dies in seiner Rolle als Biograph nicht als ausschließliche Fiktion und Illusion präsentiert, sondern als potentielle Alternativmöglichkeit zur faktischen Realität behandelt²²⁰ – als das, was zwar nicht ist, jedoch hätte sein können: „the echo of some possible truth, a timely reminder.“ (*RLOSK* 50)

V. versteigt sich trotz seines manifesten Vorsatzes, das brüderliche Leben in keinerlei Weise zu fiktionalisieren und eine jener „biographies romancées“ (*RLOSK* 18) anzufertigen, dort in Mutmaßungen und phantasievollen Gedankenspielen,²²¹ was hätte sein können und was hätte sein sollen, wo sein Wissen über das Leben

²²⁰ Wood, M. (1994: 32).

²²¹ Dabei handelt es sich um Mutmaßungen, die den Leser eigentlich nicht weiter stören, jedoch wider die ursprünglich von V. angestrebte fiktionsfreie Biographie stehen.

Sebastians an seine Grenzen gerät. Die Begrenztheit seiner Erinnerungen und der Mangel an tatsächlichen, biographischen Fakten wird V. folglich zum Verhängnis: dort wo Lücken sind, springt seine ungebändigte Phantasie ein.²²² Die Interviews, die der Erzähler mit verschiedenen Personen führt, eröffnen nicht viel Neues, und vor allem nichts Füllendes, Substantielles oder biographisch Hervorkehrendes und lassen zu viele Leerräume in Sebastians Leben offen. Leerräume, die V. in seiner brüderlichen Obsession anscheinend nicht bereit ist, unausgefüllt zu lassen. So entwirft er in Reaktion auf seine Wissenslücken augenscheinlich quellenlose Szenarien von Sebastian auf einsamen Fahrradfahrten während seiner Zeit in Cambridge (RLOSK 47f.) oder stellt sich im Geiste das anfänglich idyllische Zusammenleben seines Bruders mit Clare Bishop (RLOSK 81-84) und deren späteres Warten auf den ausbleibenden Geliebten (RLOSK 85f.) in aller Ausführlichkeit vor.

IV.3.1. V. als Schöpfer fiktiver Wirklichkeiten:

Nur in der Erwähnung einer geheimnisvollen Frau, die Sebastian in Blauberg kennengelernt haben soll, sieht der Biograph noch einen verwertbaren Anhaltspunkt. In der Hoffnung, hier einen wesentlichen Zugang zu Sebastian zu finden und damit seiner Biographie den Schwung zu verleihen, den diese dringend bedarf, fährt V. zu Beginn des 13. Kapitels nach Blauberg, um die Identität jener Person zu enthüllen – und versagt dabei kläglich. Die Weigerung des Hotelrezeptionisten die Identität der Frau preiszugeben, lässt den Erzähler in seiner biographischen Arbeit verzweifeln. Sein letzter Strohalm ist weggebrochen: „Could I leave it thus and write the book all the same? A book with a blind spot. An unfinished picture, [...] I had the feeling that I was lost, that I had nowhere to go.“ (RLOSK 123) Genau an dieser Stelle, wenn sich dem Erzähler am nachdrücklichsten das Gefühl aufdrängt, mit seinem Biographieprojekt endgültig gescheitert zu sein – „in this bewildered state of mind“ (RLOSK 123) – findet der Umschwung in eine völlig von der Phantasie dominierte Biographie statt. Hier legt der Erzähler seine eigentlich angestrebte Rolle als wissenschaftlich genau arbeitender Biograph endgültig ab und nimmt stattdessen die Rolle eines Wirklichkeit schaffenden Romanschreibers an. Ganz als ob er durch einen Zauberspiegel²²³ hindurchgegangen wäre, wechselt V. von einer Realität in eine

²²² „Die Lückenhaftigkeit des menschlichen Gedächtnisses [ist] das Einfallstor der Imagination.“ Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 45).

²²³ Dass ein Vergleich mit Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) gar nicht so fern liegt, zeigt V.s kommentierende Beschreibung des Hotelrezeptionisten wenige Momente zuvor: „What

andere. Den Leser lässt er davon zunächst explizit nichts wissen, jedoch sind die Elemente und Muster, mit denen V. diese zweite Hälfte seiner 'biographischen' Ausführungen füllt, dermaßen offensichtlich auf den Romanen Sebastian Knights begründet, dass die neue Rolle des Erzählers ohne weiteres erkennbar wird. Das größte und offensichtlichste fiktionale Element aus Sebastians Romanen findet sich gleich zu Beginn dieses Umschwungs in der Figur des Mr. Silbermann.²²⁴ Diese Figur, die von V. in seiner Zusammenfassung von Sebastians Kurzgeschichte *The Back of the Moon* als Siller und „perhaps the most alive of Sebastian's creatures“ (RLOSK 102) vorgestellt wurde, erscheint hier wundersam ihrem fiktionalen Rahmen entsprungen (auf der Handlungsoberfläche) und bietet sich dem verzweifelten Biographen selbstlos an, die fehlende Identität der mysteriösen Frau zu beschaffen: „All of a sudden, I noticed that the passenger opposite was beaming at me.“ (RLOSK 123) War es vorher noch eine imaginäre geisterhafte Stimme, die sich dem Biographen anerbote zu helfen, so ist es jetzt ein leibhaftige Erscheinung, geformt sowohl aus der Phantasie des Biographierten als auch des Biographen.

Ähnlich wundersam wie sein plötzliches Erscheinen erweist sich auch das Aussehen und Gebaren des Mr. Silbermann. Wie aus der Kurzgeschichte Sebastians herausgerissen und ins Leben getreten, erscheint er, ausgestattet mit den gleichen äußerlichen Zügen²²⁵ und einem comichaft grotesken Auftreten, vor dem Erzähler. „Now I sell ledder – you know – ledder balls, for odders to play. Old! No force! Also hound-muzzles and fings like dat.“ (RLOSK 125) In ein Erscheinungsbild eingekleidet, das so unwirklich wirkt, dass die dargestellte Szenerie schnell an Realität verliert, dagegen um so mehr in den Bereich absurder Phantasiewirklichkeit gedrängt wird, wird die Aufmerksamkeit des Lesers (über die schriftstellerischen Versuche Vs. hinweg) darauf gelenkt, dass er hier mit einer Fiktion konfrontiert wird, in die weitere Ebenen von Fiktion eingebettet sind. Der Autor Vladimir Nabokov erfindet eine fiktive Schriftstellerfigur namens Sebastian Knight, der eine Figur namens Siller kreiert,²²⁶ die wiederum von dessen Halbbruder V. genutzt wird, um daraus eine

Lady?' he asked in the elenctic tones of Lewis Carroll's caterpillar.“ (RLOSK 121) Gleich einem momentanen Aussetzer in der Realitätsmatrix bekommt der Rezeptionist für einen kurzen Augenblick das Erscheinungsbild der Nonsense philosophierenden Raupe, der Alice begegnet, bevor sich die Wirklichkeit um sie herum erneut wandelt. Vergleiche dazu Kap. 5 von Carrolls Werk: “Advice from a Caterpillar” (Carroll, L. (1954: 57ff). Vgl. auch Sisson, J.B. (1995: 638).

²²⁴ Auf die wiederkehrende Erscheinung dieser Figur wurde bereits in einigen anderen Arbeiten eingegangen, u.a. in Julia Bader, J. (1972: 21); in Field, A. (1967: 27), oder in Maddox, L. (1983: 45).

²²⁵ Die Ähnlichkeiten zwischen beiden Figuren ist unübersehbar: beide sind von kleinem Körperwuchs, Glatzen- und Oberlippenbarträger und stechen durch ihre großen Nasen, buschigen Augenbrauen und herausgeformten Adamsäpfel hervor. Vergleiche dazu RLOSK 101f. und 123f.

²²⁶ Sebastian entwirft die Figur des Siller, den er in *The Back of the Moon* als „[a] meek little man waiting for a train“ (RLOSK 101) beschreibt, offenbar auf Grundlage einer Begegnung mit einem „meek little

Figur namens Silbermann zu entwerfen, die ihm in seiner eigenen Scheinwirklichkeit bei der Erstellung einer Biographie über Sebastian hilfreich zur Hand geht.

Am wunderbarsten erscheinen jedoch gerade Silbermanns miraculöse Dienste für den Biographen. Nicht nur, dass er problemlos an eine Liste von relevanten Personen kommt, er liefert auch gleich die entsprechenden Adressen mit und rettet damit den Fortgang der Biographie. V. präsentiert dies ganz nüchtern als das normalste was man sich vorstellen kann: „So this was the way I got a list of [...] names.“ (RLOSK 129)

So miraculös wie dieser der Fiktion entsprungene Helfer auf der Handlungsoberfläche erscheint, verschwindet er schließlich auch wieder („He put a coin on the table and was gone“ RLOSK 131); nicht jedoch ohne vorher den Biographen wiederholt davor zu warnen, seine Arbeit auf die nunmehr eingeschlagene Art und Weise fortzusetzen: „But [...] please, I fink it is ewsyless. You can’t see de odder side of de moon. Please donnt search de woman. What is past is past. She donnt remember your brodder.“ (RLOSK 130)²²⁷ Dass V. diese Warnung ignoriert und die auf augenscheinlich phantastischem Boden begründete Suche nach der Frau weiterführt, äußert sich nicht nur in dem Umstand, dass er die betreffende Person (Nina Rechny alias Mme Lecerf) letztlich tatsächlich findet, sondern vor allem auch darin, dass er den Irrweg zu ihr mit den verschiedensten Figuren bestückt, die ebenfalls aus der Verwertung von Sebastian Knights Fiktionen und seiner eigenen ungezähmten Phantasie hervorgegangen sind. Auch wenn der Erzähler seine Zusammenfassung von Sebastians letztem Roman *The Doubtful Asphodel* auf einen Zeitpunkt nach der Entlarvung der heimlichen Muse Sebastians verschiebt, sind die Personen, die er auf seiner Suche (Kap. 14-17) nacheinander angeblich aufsucht, ursprünglich in diesem Werk zu verorten.²²⁸

We follow the gentle old chess player Schwarz, who sits down on a chair in a room in a house, to teach an orphan boy the moves of the knight; we meet the fat Bohemian woman with that grey streak showing in the fast colour of her cheaply dyed hair; we listen to a pale wretch noisily denouncing the policy of oppression to an attentive plain-clothesman in an ill-famed public house. The lovely tall primadonna steps in her haste into a puddle, and her silver shoes are ruined. An old

man“ (RLOSK 101), der in seinem Vorzimmer auf ihn wartet, während er an seinem Roman *The Funny Mountain* arbeitet.

²²⁷ Mit der Aussage „You can’t see de odder side of de moon.“ liefert Silbermann gleichzeitig auch eine finale Bestätigung seiner fiktionalen Herkunft als entsprungene Figur aus Knights Kurzgeschichte *The Back of the Moon*.

²²⁸ Diese Parallelexistenzen sind auch von anderen Kommentatoren von RLOSK, wenn auch mit unterschiedlichen Schlussfolgerungen, erkannt worden; siehe z.B. Begnal, M.H. (1996: 2); Stuart, D. (1978: 23); Rimmon, Sh. (1984: 114); Clancy, L. (1984: 89); Alexandrov, V. (1991: 157), Sisson, J.B. (1995: 635-637) gekommen.

man sobs and is soothed by a soft-lipped girl in mourning. Professor Nussbaum, a Swiss scientist, shoots his young mistress and himself dead in a hotel-room at half past three in the morning. (RLOSK 173)

Sebastians Figur Schwarz erscheint bei V. als Black, sein Cousin Pahl Rechnoy, der den Biographen plakativ mit einer Schachfigur in der Hand – „a black knight“ (RLOSK 140) – empfängt, ist wahrscheinlich der „pale wretch“ aus *The Doubtful Asphodel*. „[T]he fat Bohemian woman“ passt ziemlich genau auf Lydia Bohemsky, die letzte Frau auf V.s Liste (RLOSK 151), „the lovely tall primadonna“ tritt bei V. wiederum als Helene von Graun auf, die aus dem Auto aussteigt, „right into a puddle“ (RLOSK 168). „[A] soft-lipped girl in mourning“, die einen älteren Mann tröstet, treffen wir schließlich in V.s Helene Grinstein wieder, die er bei einer Trauerfeier kennenlernt (RLOSK 132-143). Egal, ob aus schlichtem schriftstellerischen Unvermögen oder aufgrund einer unterstellten Leichtgläubigkeit des Lesers, erstickt V. mit diesen offensichtlichen Plagiaten fiktiver Figuren den letzten Funken Vertrauen, den der Leser möglicherweise in den Wahrheitsgehalt und die Verlässlichkeit seiner Worte gehabt hat.²²⁹ Damit nicht genug, birgt diese Zusammenfassung von Sebastian Knights *The Doubtful Asphodel* sogar noch weiter rückwirkend Zweifel an der Realität von V.s Darstellungen – die Erwähnung eines „Swiss couple [having] committed suicide“ (RLOSK 122) in jenem Hotel in Blaubeurg, in dem V. vergeblich den Namen der gesuchten Frau zu erfahren versucht, erscheint zu nah an Sebastians Roman orientiert, als dass es bloßer Zufall sein könnte. Selbst für den Fall, dass der Biograph – der, wie er selbst behauptet, die Werke seines Bruders so genau kennt, als ob er sie selbst geschrieben hätte – an dieser Stelle unbewusst Realität und Fiktion vermischt, zeigt dies dennoch die Grenzen seiner Fähigkeit auf, einen zurückliegenden Sachverhalt ungetrübt und wahrhaftig aufzuarbeiten.

Neben den bereits aufgeführten Hinweisen auf V.s Unfähigkeit, als der Biograph, der er sein möchte, zu erscheinen und dementsprechend seine Phantasie unter Kontrolle zu halten, drängen sich weitere Indizien zur Vervollständigung dieses Erzählerbildes auf. Schon das über den Roman verteilte gehäufte Erscheinen von Figuren und Namen, die über das Schachmotiv in 'biographischem' Kontakt zu Knight stehen, unterstützen mehr oder weniger direkt dieses Bild. So begegnet die Figur des Springers (= 'knight') einem nicht nur in der Signatur Sebastians wieder, mit der dieser seine Gedichte unterzeichnet (RLOSK 15) – in Gestalt eines kleinen

²²⁹ Zur Vorsätzlichkeit der Darstellungen in seiner Biographie siehe auch Kapitel V.: 'Glaubwürdigkeit und Täuschung'.

schwarzen Springers – sondern auch, wenn V. die Rechnoys aufsucht und der Herr des Hauses, der sich gerade in einem Schachspiel mit einem Mann namens Black befindet, ihm mit eben dieser Figur in der Hand die Tür öffnet (*RLOSK* 140). Sowohl Sebastians langzeitige Lebensgefährtin Clare als auch der Mann, den sie schließlich heiratete, tragen den Namen Bishop, was der englischen Bezeichnung des Läufers entspricht. Darüber hinaus findet die Biographie ihren Anfang und auch ihr Ende in St. Damier, der französischen Entsprechung für ‘Schachbrett’ (*RLOSK* 195f.).²³⁰

Direkte Kritik an einer derartig phantasieorientierten Verfahrensweise in einer Biographie bringt interessanterweise jene Figur hervor, die V. als die geheimnisvolle Fremde identifiziert: „[...] I think writing a book about people you know is so much more honest than making a hash of them and then presenting it as your own invention!“ (*RLOSK* 150) M. H. Begnal ist in seinem Artikel “The Fledging Fictionalist” letztendlich nur zuzustimmen, wenn er bezüglich der Suche V.s nach der Identität dieser Frau zusammenfassend feststellt: „[H]e plants the clues, and then he solves his own mystery.“²³¹ Zwanghaft getrieben, sein Werk zu einem ihn zufrieden stellenden Abschluss zu bringen, inszeniert V. für den Preis seiner erzählerischen Verlässlichkeit²³² ein durchschaubares Such- und Findspiel und glaubt, sich so aus der biographischen Sackgasse befreien zu können, in die er in der Mitte seines Werkes geraten ist.

Schließlich liefert der Erzähler sogar ein Eingeständnis seiner biographischen Ver(w)irrungen: „I sometimes cannot help believing that it had gradually grown into a dream, that quest, using the pattern of reality for the weaving of its fancies [...]“ (*RLOSK* 135) An einem Punkt angelangt, an dem er sich selbst nicht mehr absolut sicher ist, ob er tatsächlich noch authentische, objektive Wirklichkeit reflektiert, gesteht er sich hier seine Fehlbarkeit als Biograph ein. Aber auch dies hält ihn nicht davon ab, das einmal begonnene Phantasiepattern weiterzuverfolgen: „[...] I must now follow the same rhythmical interlacement.“ (*RLOSK* 135) Angesichts der verbreiteten Überzeugung, einen falschen Glauben gar keinem Glauben vorzuziehen, erscheint diese Entscheidung V.s sogar nachvollziehbar. Er zieht eine Illusion heran, die ihm das Gefühl gibt, Bescheid zu wissen und damit scheinbar Kontrolle über sich und sein Biographieprojekt zu wahren.

²³⁰ Für weitere Besprechungen des Schachthemas in *RLOSK* siehe u.a.: Sisson, J.B. (1995: 638f); Olcott, A. (1974: 104); Stegner, P. (1966: 67); Stuart, D. (1978: 14-17).

²³¹ Begnal, M.H. (1996: 3).

²³² Zu V.s Verlässlichkeit siehe auch Kapitel V.: ‘Glaubwürdigkeit und Täuschung’.

Neben den (oben aufgeführten) der Romanwelt Sebastian Knights entliehenen Figuren ist die zweite Hälfte des Romans nach V.s Begegnung mit Silbermann durch unverhüllte Phantastereien und Träumereien des Erzählers geprägt. Allen voran steht das Beispiel einer dreigeteilten imaginativen Vision, in der der erzählende Biograph sich deutlich wahrnehmbar zum inszenierenden (d.h. in diesem Fall Wirklichkeit schaffenden) Künstler erhebt. Wenn V. Helene Grinstein begegnet und diese ihn an eine Jugendliebe Sebastians erinnert, der er selbst nie begegnet ist, scheinen alle Ventile seiner Phantasie gelöst, um die Abstraktion in ein klares Bild zu verwandeln.²³³ Den ersten Teil seines Phantasiegebildes beginnt er damit, einen künstlerischen Umriss der Szenerie (Sebastian und Natasha in einem Boot) zu entwerfen: „The lights go out, the curtain rises and a Russian summer landscape is disclosed. [...] A girl is sitting at the helm, but we shall let her remain ach-romantic: a mere outline, a white shape not filled in with colour by the artist.“ (*RLOSK* 136) Dieser Skizzierung folgt eine partielle Ausfüllung der Figuren mit Farbe und Leben in der zweiten und dritten Sequenz – „The painter has not yet filled in the white space except for a thin sunburnt arm streaked from wrist to elbow along its outer side with glistening down [...] The seated girl's shape remains blank except for the arm and a thin brown hand toying with a bicycle pump.“ (*RLOSK* 136f) Wenn der 'Künstler' schließlich davon überzeugt ist, die Lücke in seinem Bild von Sebastians Leben ausreichend gefüllt zu haben, beendet er seinen Phantasieentwurf „The curtain is rung down. Yes, that is all.“ (*RLOSK* 137) Ist V.s Geschichte um Silbermann noch im zweifelhaften Bereich des Möglichen anzusiedeln, kann sein erzählerisches Verhalten hier eindeutig nur im selbstgewählten Bereich der Phantasie verortet werden. Der einstige Eigenanspruch auf Authentizität, Faktentreue und objektive Wahrhaftigkeit scheint völlig verschwunden zu sein, abgelöst durch eine deutlich wahrnehmbare subjektive Erlebniswelt eines fikionalisierenden Ich-Erzählers. Mit den Worten Lucy Maddox lässt sich dieser Wandel präzise auf den Punkt bringen: „the real becomes more illusory for V. and illusion more real.“²³⁴ Selbst seine sonst negierten sexuellen Wunschträume enthält er dem Leser an diesem Punkt nicht vor. Vom Wesen Mme Lecerfs derart angetan, dass er Sebastian völlig vergisst, ergeht er sich in seinen Gedanken: „for a moment I thought of making love to that woman. [...] Ought I to kiss that hand? Could I manage to achieve

²³³ Maddox, L. (1983: 42).

²³⁴ Maddox, L. (1983: 45).

courteousness without feeling rather like a fool?“ (*RLOSK* 166f) und erwacht erst wieder aus diesen, als er durch Zufall ihre wahre Identität erkennt. Aber auch dann kehrt seine Phantasie nicht auf den Boden der Tatsachen zurück. Die zuerst gelieferte Version seines wütenden Abschieds von der femme fatale wird von ihm in den letzten Zeilen des Kapitels revidiert („No, I did not say a word of all this.“ (*RLOSK* 171)) und zum Wunschgebilde seiner Phantasie erklärt. Unter anderen Umständen sind diese Phantasiegebilde wie auch die übrigen Gedankenspiele des fikionalisierenden Erzählers in den Augen des Lesers durchaus legitim, wenn nicht sogar willkommen, im Kontext der selbst auferlegten Zielvorgabe lassen sich diese jedoch nur als deutliche Zeichen Kontrollverlustes V.s in seiner Rolle als Biograph interpretieren.

IV.4. Das letzte Kapitel:

Wenn der Leser dem Erzähler im letzten Kapitel des Buches begegnet, ist er kaum noch imstande, aus dessen Worten herauszulesen, ob es sich um Fiktion oder reflektierte (Roman)Wirklichkeit handelt. Hauptsächlich zurückzuführen ist dies auf den Umstand, dass V. selbst zum Opfer (s)einer Scheinwelt wird. Wenn V. nach Erhalt eines um Hilfe und Beistand rufenden Briefes mit dem Nachtzug nach St. Damier eilt – in der Hoffnung, dort den wahren Sebastian kennen zu lernen und die lebenslange brüderliche Kluft endlich zu überwinden – wird die erzählte Handlung selbst zum Abbild eines (Alb)Traums. In lose aneinander gereihten Gedanken und Eindrucksbildern liefert V. über Seiten hinweg die konfuse Reflektion einer (Bewusstseins-)Reise, in der es kaum noch Unterscheidungen zwischen Erzähl- und Handlungsebene, zwischen Außen- und Innenleben gibt:

„Or was I too late, too late – was Sebastian dead already, while I sat on this accursed bench with a derisive bit of thin leather padding which could not deceive my aching buttocks? Faster, please faster! Why do you think it worth stopping at this station? And why so long? Move, move on. So – that’s better.“ (*RLOSK* 193)

Das Ende dieser nächtlichen Reise markiert gleichzeitig auch den Höhepunkt von V.s (Selbst)Illusionierung. Sowohl die einen Bezugspunkt bildende romaninterne Außenwelt als auch die Fähigkeit des Erzählers, retrospektiv Kontrolle und Klarheit zu schaffen, scheinen hier völlig abhanden gekommen zu sein. Im Glauben, am Sterbebett seines Halbbruders zu sitzen, lauscht V. angespannt dessen Atem und hofft voller Erwartung auf eine finale brüderliche Selbstoffenbarung („some

extraordinary revelation“ (RLOSK 192)), nur um dann von einer irritierten Krankenschwester darüber aufgeklärt zu werden, dass er am falschen Bett gesessen hat und Sebastian schon vor seiner Ankunft verschieden sei. Das, was V. seiner Biographie hätte explizit voranstellen müssen, wird hier implizit an deren Ende platziert: eingebildete und tatsächliche Wirklichkeit stimmen in keinerlei Weise überein. Die Realität der erzählerischen Wahrnehmung entspricht nicht der (romaninternen) Realität an sich.²³⁵

In der betreffenden Situation selbst stellt V.s unmittelbare Reaktion (sein Glaube an eine Identität mit Sebastian) jedoch vor allem eine Bestätigung seiner aus der brüderlichen Obsession hervorgegangenen Selbstillusionierung dar. Seine Behauptung „Thus – I am Sebastian Knight“ (RLOSK 203) basiert, wie weiter oben aufgezeigt wurde, nahezu ausschließlich auf der Kenntnis des fiktionalen Sebastians; jenes Sebastians, dem er in den Werken des leibhaftigen Sebastians, allen voran *Lost Property*, so oft zu begegnen scheint. Ohne zu differenzieren, parallelisiert der Erzähler Sebastian Knights Romanwelten mit der eigenen ihn umgebenden Wirklichkeit und kreiert daraus unter Zuhilfenahme seines ‘intuitiven Wissens’ eine Bruderfigur, die er besser zu kennen glaubt, als den ‘wahren’ Sebastian Knight. Nicht gegen die des tatsächlichen, vormals lebendigen Sebastian Knight tauscht er somit seine Identität ein, sondern gegen die Vorstellung einer fiktiven Person. Die Maske, die er glaubt, sich damit übergestreift zu haben, ist nicht die, die er tatsächlich trägt. Er ist nicht der ‘reale’ Sebastian, sondern der Sebastian, den er selbst kreiert hat. Nicht imstande, diesen Irrglauben zu erkennen, erweist V. sich auch nicht in der Lage, seine Maske am Ende seiner Ausführungen abzunehmen. Während es ihm ein Leichtes ist, all die in seiner biographischen Inszenierung aufgetretenen Figuren wie Puppen wieder in ihre entsprechenden Schubladen zu befördern („They all go back to their everyday life (and Clare goes back to her grave)“ (RLOSK 203)), kann er, der Inszenator der „masquerade“ (RLOSK 203), sich von seiner Maske nicht mehr lösen. Untrennbar haftet sie ihm an: „[...] try as I may, I cannot get out of my part: Sebastian’s mask clings to my face“ (RLOSK 203). Letzten Endes kommt in diesem Unvermögen, die ihm anhaftende Maske Sebastians wieder abzunehmen, sogar die ursprüngliche semantische Beziehung eben dieser zum Wort ‘Person’ zum Ausdruck – eine Maske ist im ursprünglich etymologischen Sinne jener Bedeutungsträger, der

²³⁵ Bemerkenswerterweise weiß V. diesen fatalen Irrtum in seiner Biographie so umzumünzen, dass daraus etwas entsteht, das ihn mit dem Sebastian, den er in dessen Romanen wiederzufinden glaubt, verbindet. In seinem Roman *Lost Property* beschreibt jener einen ähnlichen faux-pas, als er auf der Suche nach der letzten Bleibe seiner Mutter das falsche Roquebrune aufsucht, um dort den Spuren ihrer Existenz nachzuspüren (RLOSK 17f.).

durch 'Person' bezeichnet wird.²³⁶ Passend dazu erscheint schließlich auch eine diesem (etymologischen) Zusammenhang gewidmete Äußerung des Soziologen R.E. Park. Ganz als ob er mit seinen Zeilen auf eben jenes Romanende Nabokovs abzielen wollte, heißt es da:

In einem gewissen Sinn und insoweit diese Maske das Spiel darstellt, das wir uns selbst geschaffen haben – die Rolle, die wir zu erfüllen trachten –, ist die Maske unser wahreres Selbst: das Selbst, das wir sein möchten. Schließlich wird die Vorstellung unserer Rolle zu unserer zweiten Natur und zu einem integralen Bestandteil unserer Persönlichkeit. Wir kommen als Individuen zur Welt, bauen einen Charakter auf und werden Personen.²³⁷

Der Erzähler V. kommt wie auch sein biographisierter Bruder innerhalb der Seiten von *RLOSK* zur Welt, baut sich einen Charakter als Biograph auf, der von brüderlicher Obsession geprägt ist und 'wird' schließlich – eine Maske tragend – zu der Person, die er sein möchte: Sebastian Knight.

²³⁶ Park, R. E. (1950: 250). zitiert nach Goffman, E. (1991: 21). Siehe dazu auch in Teil A dieser Arbeit, Kap.II.3: 'Impression Management'.

²³⁷ Park, R. E. (1950: 250). zitiert nach Goffman, E. (1991: 21).

V. Glaubwürdigkeit und Täuschung:

„Wir suchen die Wahrheit,
finden wollen wir sie aber nur dort,
wo es uns beliebt.“

- Marie v. Ebner-Eschenbach,
Aphorismen -²³⁸

„Ein Schelm ist, der sein Wort nicht
hält.“

- Hans.J.Chr. von Grimmelshausen,
Der teutsche Bauer -²³⁹

Betrachten wir die augenscheinlichen biographischen Unzulänglichkeiten des Erzählers als Kriterien zur Bewertungen seiner Glaubwürdigkeit, dann kann dieser auch unabhängig von seinem ontologischen Standpunkt im Endergebnis nur als höchst unglaublicher Erzähler erscheinen. V.s Selbstpräsentation hebt sich durch offensichtliche Widersprüche zwischen seinen Zielvorgaben und deren Umsetzung sowie durch einen signifikanten Mangel an Wissen und Objektivität hervor, glänzt dagegen mit einer ausgeprägten Phantasie sowie einer umfangreichen Anzahl an sprecherzentrierten Äußerungen und zeichnet sich durch ein hohes Maß an emotionaler Involviertheit aus.²⁴⁰

Infolgedessen sollte es eigentlich ein Leichtes sein, V. als biographisierendem Erzähler bezüglich der von ihm selbst gesetzten Zielstellung und derer letztlich völlig disparaten Umsetzung einen kläglichen Kontrollversuch zu unterstellen, die Wahrnehmung des Lesers durch Täuschung lenken zu wollen. Jedoch kann dieser Vorwurf der Täuschung (und damit auch der der Unglaubwürdigkeit) nur dann Gültigkeit besitzen, wenn V. mit Vorsatz gehandelt hat. Denn Täuschungen, so heißt es bei Köhnken, sind „Verhaltensweisen, mit denen bei anderen Personen ein Eindruck erzeugt werden soll, von dem der Handelnde annimmt, daß er falsch ist.“²⁴¹

²³⁸ *Zitatenlexikon*. (1981: 844).

²³⁹ *Zitatenlexikon*. (1981: 791).

²⁴⁰ Eine genaue Auflistung textueller und außertextueller Signale zur Bestimmung erzählerischer Glaubwürdigkeit liefert Nünning, A. (1998. 27-31). Ohne Verwirrung stiften zu wollen, sei jedoch angemerkt, dass Nünning erzählerische ‘reliability’ nicht wie in dieser Arbeit stattfindend mit ‘Zuverlässigkeit’ bzw. ‘Verlässlichkeit’ übersetzt, sondern (wie auch einige andere Autoren) diesbezüglich von Glaubwürdigkeit spricht, bzw. Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit synonym behandelt.

²⁴¹ Köhnken, (G. 1990: 3).

Woraus er schlussfolgert: Glaubwürdigkeit ist „die Abwesenheit von absichtlichen Täuschungen“²⁴² und „Glaubwürdigkeit liegt [dann] vor, wenn ein Kommunikator an einen Rezipienten eine Information vermittelt, von der er *glaubt*, daß sie zutreffend ist, wenn also der Kommunikator keine Täuschungsabsichten hat.“²⁴³ Daraus ergeben sich wiederum zwei wesentliche Schlussfolgerungen: zum einen sind an einer Täuschung immer (mindestens) zwei Personen beteiligt – einer der täuscht und einer der sich täuschen lässt²⁴⁴ – zum anderen ist Täuschung grundsätzlich eine Frage der Intentionalität. Ersteres zieht die Schlussfolgerung nach sich, dass Selbsttäuschung keine Täuschung im eigentlichen Sinne ist; letzteres bedeutet im Kehrschluss, „daß der Kommunikator *irrtümlich*, d.h. ohne Vorsatz, eine falsche Information vermitteln kann, ohne unglaublich zu sein.“²⁴⁵ V., der den Großteil seiner Darstellungen auf einem immanenten Irrglauben an eine innere Verbindung mit Sebastian begründet und, darauf aufbauend, schlichtweg überzeugt davon ist, dass das, was er erzählt, das wahre Leben seines Halbbruders reflektiert, kann in diesem Kontext nur schwerlich ein Vorsatz und damit auch keine generelle Unglaubwürdigkeit unterstellt werden.

Im Grunde kann V. nicht einmal der Lüge, also einer verbalen Täuschung, beschuldigt werden. Das, was V. schildert, ist sicherlich nicht ‘wahr’, dafür jedoch wahrhaftig.²⁴⁶ Obgleich ein höchst unzuverlässiger Erzähler, ist V., da er nach ‘bestem’ Wissen und Gewissen erzählt, doch ein glaubwürdiger Erzähler.²⁴⁷ Genau genommen ist er ein Erzähler und Selbstdarsteller, der der Kategorisierung Erving Goffmans folgend der Gruppe der „Aufrichtigen“²⁴⁸ zuzurechnen ist. Als dieser ist er völlig von der Wahrhaftigkeit und der Realität seiner Darstellungen überzeugt, im Grunde geradezu gefangen. Der daraus hervorgehende Irrglaube V.s, der auf dem obsessivem Verlangen fußt, die lebenslange Distanz zu seinem Bruder zu

²⁴² Köhnken, (G. 1990: 3).

²⁴³ Köhnken, (G. 1990: 4). Kursive Hervorhebung im Original.

²⁴⁴ Selbsttäuschungen stellen in diesem Kontext somit eine Kategorie für sich dar.

²⁴⁵ Köhnken, G. (1990: 4). Kursive Hervorhebung im Original.

²⁴⁶ Präziser ist es kaum zu formulieren: „Das Gegenteil der Lüge ist nicht die Wahrheit [...], sondern die Wahrhaftigkeit; und umgekehrt ist das Gegenteil der Wahrheit nicht die Lüge, sondern die Falschheit.“ (Falkenberg, G. (1982: 55)).

²⁴⁷ Die Möglichkeit, dass eine Erzählerfigur zugleich glaubwürdig und unzuverlässig, oder aber auch unglaublich dafür zuverlässig, in der Art und Weise ihres Erzählens sein kann, wurde bereits von verschiedenen Literaturtheoretikern eingeräumt, so von Hof, R. (1984: 55) und Nünning, A. (1998: 3-39).

²⁴⁸ Goffman, E. (1991: 19). Dem ‘Aufrichtigen’ stellt Goffman den ‘zynischen’ Darsteller gegenüber: dieser ist ein Akteur, der seine Inszenierung hauptsächlich als Mittel zum Zweck betreibt, um die Überzeugungen seines Publikums wissentlich zu beeinflussen. Er ist dementsprechend nicht zwangsläufig von seiner eigenen Rolle überzeugt und erfährt gerade dadurch eine Befriedigung, dass ihm sein Publikum alle Masken abnimmt, die er ihnen anbietet. Der ‘Aufrichtige’ und der ‘Zynische’ stellen zwei gegenläufige Extreme selbstdarstellerischen Verhaltens dar, zwischen denen verschiedene Facettierungen möglich sind. (Goffman, E. (1991: 19f.))

überwinden, zeichnet sich durch eine stufenförmige Dreiteilung aus: zum ersten glaubt er, eine geistige, innere Verbindung zu seinem Bruder zu besitzen. Zum zweiten glaubt er, diesen in dessen Romanen zu finden und zum dritten schließlich sogar selbst Sebastian Knight zu sein. Funktionieren kann diese Darstellung in der Erzähler-Leser-Interaktion allerdings nur dann, wenn auch das Publikum illusioniert ist und an die 'Realität' des Dargestellten glaubt. Genau dies ist bei *RLOSK* jedoch nicht der Fall; eher früher als später wendet sich der erzählende Biograph an einen desillusionierten Leser, der, erschüttert durch ein Übermaß an illusions(zer)störenden Signalen, nicht länger den Glauben an die (fiktive) Realität seiner Darstellungen aufrecht erhalten kann. V. täuscht nicht den Leser, er täuscht sich selbst. Die dem Leser offensichtliche Durchmischung und teilweise sogar Übereinstimmung von Sebastian Knights fiktiven Werken und der dargestellten Realität des Biographen scheint dieser überhaupt nicht als solche zu erkennen. Mehr noch, den Eindruck, den er glaubt mit seinen Darstellungen sowohl von Sebastian als auch von sich selbst beim Leser zu erwecken, geht in keiner Weise konform mit dem Bild, welches dieser aus seinen Worten gewinnt.

Parallel zu V.s Irrglauben, erzählerische und biographische Kontrolle zu besitzen, bildet dessen Unvermögen, zwischen kalkulierte und (sekundäre) tatsächliche Eindrücke zu differenzieren, den Kern seiner gescheiterten Inszenierung vor dem Leser. Auf den Punkt gebracht erscheint V. völlig blind für den Eindruck, den er beim Leser hervorruft. Anders als einem Kommunikator, der die Reaktionen seines Gegenübers einzuschätzen weiß und dementsprechend versuchen würde, Verhaltensweisen zu unterdrücken, die er selbst für Täuschungsindikatoren hält,²⁴⁹ ist V. angesichts seines Unvermögens, den Eindruck und die Reaktionen zu kontrollieren, die er beim Leser auslöst, deshalb kaum eine Täuschungsabsicht zu unterstellen. Überzeugt davon, dass der Eindruck von Realität, den er inszeniert, wahrhaftige, wirkliche Realität ist, übersieht er schlichtweg, dass eben dieser Eindruck „ein zartes, zerbrechliches Ding ist, das durch das kleinste Mißgeschick zerstört werden kann.“²⁵⁰ Wenn der Leser den Erzähler also letztendlich für unzuverlässig hält, dann ist dies eine Folge von V.s Selbsttäuschung und der daraus hervorgehenden Diskrepanz zwischen seinen Ansichten und den Erkenntnissen bzw. dem Wissensstand des realen (nicht impliziten) Lesers. Aufgrund dieses Wissensvorsprungs des Lesers erhalten V.s 'biographische' Ausführungen dann auch eine

²⁴⁹ Köhnken, G. (1990: 157).

²⁵⁰ Goffmann, E. (1991: 52).

diesem nicht bewusste und von ihm nicht beabsichtigte Zusatzbedeutung. Hinter der eigentlichen, expliziten, vom Erzähler vermittelten Geschichte ergibt sich quasi eine zweite Version, die sich der Leser Stück für Stück selbst zusammensetzt, über die der Erzähler jedoch nicht verfügt.²⁵¹ Letzten Endes ist der Erzählerfigur in gleichem Maße unbewusst, dass sie Opfer einer Selbsttäuschung geworden ist, wie sie mit ihrer 'Biographie' auf recht eigenwillig anmutende Weise bestätigt, dass der Glaube tatsächlich Berge versetzen kann.

²⁵¹ Vgl. dazu Nünning, A. (1998: 17-19).

Zusammenfassung – *The Real Life of Sebastian Knight*:

Eigentlich von der festen Absicht getragen, eine Dichterbiographie über seinen Halbbruder Sebastian Knight zu schreiben, verfasst V., ohne es selbst zu bemerken, eine fiktionale Metabiographie über diesen und sich selbst, in der sich die Werke Sebastians widerspiegeln. Als Biograph unterläuft V. sämtliche genretypischen Merkmale, die innerhalb der weiten Grenzen dieses Genres ohne weiteres realisierbar sein sollten. Statt seinen Bruder, den zu Biographierenden, stellt er sich selbst in den Vordergrund der Erzählhandlung. Anstelle einer rein vergangenheitsorientierten Aufarbeitung des Lebens seines Bruders kommt es zu einer Parallelisierung von Rückwärtsgewandtheit und Reflektion der gegenwärtigen Suche nach biographischem Material. An die Stelle einer neutralen, objektiven Vermittlung des Geschehens tritt eine Darstellung der persönlichen Probleme des Biographen, den fokussierten Lebenslauf zu rekonstruieren und narrativ wiederzugeben. Und statt einer Unterordnung der schriftstellerischen Phantasie unter die sachliche Darstellung eines 'wahren', fakten- und tatsachenbasierten Lebensweges findet sich eine zunehmende Präsenz fiktionaler Elemente in der Nachzeichnung von Knights Leben. Zusammengefasst können die eigentlichen Zielvorstellungen der Erzählerfigur und die Umsetzung dieser Vorstellungen kaum weiter divergieren als in *RLOSK*.

Insbesondere die zunehmende Fiktionalisierung der Biographie bewirkt, bedingt durch V.s Zielsetzung, eine Verletzung des ursprünglichen Leser-Biographen-Kontraktes: V. liefert dort Fiktionssignale, wo der Leser keine erwartet – auf innertextueller Ebene – und gibt damit die vorgeblich 'ehrliche', wahre Biographie als Inszenierung, als Fiktion zu erkennen. Das, was in einer 'normalen' romanhaften Biographie ohne weitere Bedeutung bleibt – die fiktionale, imaginative Ausgestaltung der Biographie – wird in *RLOSK* zu einem entscheidenden Kriterium seines Scheiterns vor dem Leser. Indem der biographisierende Erzähler die Nichtexistenz fingierter Elemente als grundlegendes Merkmal seines Werkes proklamiert, fordert er sein lesendes Gegenüber nachhaltig dazu auf, all seine Darstellungen auf ihre textinterne Wahrhaftigkeit zu prüfen. Damit sägt er sich selbst den Ast ab, auf dem er sicher zu sitzen glaubt – der Leser sieht nicht die 'wahre' Biographie, die V. zu schreiben glaubt. Die Fiktionssignale nehmen der dargestellten Wirklichkeit ihre Natürlichkeit; lassen den Leser vielmehr erkennen, dass die rezipierte Wirklichkeit nicht die 'reale', wirkliche Textwelt ist. In der unbeabsichtigten Kenntlichmachung seiner Biographie als Fiktion degradiert V. sein

Werk und damit auch seine Version von Sebastian Knights 'wahrem' Leben quasi zur Nicht-Existenz. Dadurch bedingt ist der Leser auch nicht mehr imstande, die Illusion der Wahrhaftigkeit der dargestellten Wirklichkeit aufrecht zu erhalten.²⁵² Seine Version von Sebastians Leben erweist sich als genauso 'wahr' wie die Version Goodmans oder jede andere denkbare Version; sein Glaube jedoch, seine Version sei die einzig wahre Lebensgeschichte von Sebastians Leben, ist grundsätzlich falsch.²⁵³ Lesererwartungen werden somit letztlich gleichzeitig enttäuscht und bestätigt – indem V. in seiner Inszenierung als Biograph scheitert, bestätigt er das, was die Titelimplikation des Autors bereits vermuten lies: was real ist, ist Ansichtssache.

²⁵² V. beeinträchtigt mit der Kenntlichmachung seiner Biographie als Fiktion jenes 'Wirklichkeitsbegehren' (Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 8)) des Lesers, scheinbarer Realität gegenüberzutreten, das durch Samuel Coleridge mit der Formulierung „that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith“ (zitiert nach Cuddon, J.A. (1998: 985)) umfasst worden ist.

²⁵³ Schließlich gilt auch hier das, was von Alexander von Humboldt einst treffend auf den Punkt gebracht wurde: „Das Wahrgenommene erschöpft bei weitem nicht das Wahrnehmbare.“ *Zitatenlexikon* (1981: 845).

C. Bend Sinister

I. Ein Autor führt ein	105
II. Strukturelle Kontrolle	109
II.1. Der Erzähler-Autor zieht seine Kreise	109
III. Gottesbeweise	119
III.1. Die Schöpfung Krugs	119
III.2. Schöpferische Verantwortung	122
III.3. 'Göttliche' Hinweise für den Leser	124
III.3.1. Pfützen und Tintenleckse	124
III.4. Auftritte des Erzähler-Autors	127
III.4.1. Der Traum als Darstellungsbühne	129
III.4.2. Die Palastszene	131
III.5. Herrscher über Welten	133
IV. Auktoriale Vereinnahmung des Lesers	135
IV.1. Erzählperspektive, Interpretationsfreiräume u. Filmtechniken	135
IV.1.2. Perspektivische Rätsel	139
IV.2. Auktoriale Nähe	141
IV.3. Auktoriale Distanz	143
IV.4. Lachen und Entsetzen – die Groteske	145
Zusammenfassung – <i>Bend Sinister</i>	151

Einführung:

Die Erzählwelt von *Bend Sinister* ist in 18 Kapitel segmentiert. Szenisch ist der Roman angesiedelt in Padukgrad, einem fiktiven Land irgendwo in Europa. Inhaltlich beschäftigt sich die Handlung mit dem Leben Adam Krugs, einem renomierten Philosophieprofessor, der gleichzeitig mit dem Tod seiner Frau Olga und dem neuen diktatorischen ekwilistischen Herrschaftssystem, unter der Führung seines ehemaligen verhassten Schulkameraden Paduk – ‘the Toad’ – konfrontiert ist. Während letzterer seine Macht zunehmend festigt, ist Krug einzig damit beschäftigt, den persönlichen Schmerz über den Tod Olgas zu verarbeiten und weigert sich konstant, die Gefahr der neuen politischen Situation zu erkennen. Erst nachdem der Diktator dessen Schwachstelle, seinen zwölfjährigen Sohn David, entdeckt und entführt hat, erklärt sich der trauernde Rebell zur Kooperation bereit, jedoch zu spät. Die Nachricht vom Tode seines Sohnes lässt Krug wahnsinnig werden – doch in einem letzten Moment der ‘Barmherzigkeit’ zeigt sich ihm sein Schöpfer, der allzeitlich hinter den Kulissen agierende gottgleiche Erzähler-Autor, und raubt ihm den Verstand. Nun wissend, dass er und seine Wirklichkeit nicht real sind, stürzt Krug sich auf Paduk, und hört in dem Moment, in dem ihn die ersten Kugeln der Wächter treffen, schlichtweg auf zu existieren. Mitten im Satz gleitet die Handlung in die Rahmenwirklichkeit des auktorialen Erzähler-Autors zurück, um von diesem dort zu einem abrupten Ende gebracht zu werden. Wie die nachfolgende Romanalyse zeigen soll, lässt die Erzählerfigur nicht nur die Hauptfigur Krug seine göttliche Macht spüren, sondern erweist sich auch als außerordentlich bemüht, diese erzählerische Omnipotenz mittels einer expliziten Kontrolle des Erscheinungsbildes seiner ausgewiesenen fiktiven Erzählwelt gegenüber der Leserschaft zu verdeutlichen.

I. Ein Autor führt ein:

„Führen heißt wissen, was man will.“

- Thomas Ellwein -²⁵⁴

Vladimir Nabokov, lässt von Anfang an keinen Zweifel daran aufkommen, dass er den Roman *Bend Sinister* nicht anders gelesen habe möchte, als es seiner Vorstellung entspricht. ‘Anfang’ ist an dieser Stelle wortwörtlich aufzufassen, da der Leser, noch bevor das eigentliche Romangeschehen einsetzen kann, mit einer sowohl außergewöhnlich langen als auch ungewöhnlich komplexen Einleitung des Autors konfrontiert wird. Mit dieser Einleitung, die erst sechzehn Jahre nach Veröffentlichung des Romans hinzugefügt wurde, führt Nabokov nicht nur in das Erzählgeschehen ein, sondern belehrt und unterrichtet den Leser gleichermaßen über Entstehungsgeschichte, Sinn und Bedeutung des Titels, das dem Roman inhärenten Hauptthema („the beating of Krug’s loving heart“ (BS 7)) und die beiden begleitenden Themen; kommentiert darüber hinaus sprachlich-stilistische Aspekte, präsentiert vorab elliptische Interpretationen der folgenden Handlung und weist auf existierende wiederkehrende Muster als Zeichen seines Wirkens im Textgeschehen hin.

Besonderes Augenmerk wendet er in der ersten Hälfte der Einleitung seiner generellen Ablehnung jeglichen Vergleichs mit sozialkritischer Literatur sowie der Verweigerung jeglicher literarischer oder sozialer Einflüsse auf die Erstellung des nachfolgenden Romans im Besonderen und seines Gesamtwerkes im Allgemeinen zu („I am neither a didacticist nor an allegorizer. Politics and economics, atomic bombs, [...], the Future of Mankind, and so on, leave me supremely indifferent.“ (BS 6)) Er ist bemüht, jegliche moralische Aussage seiner Fiktionen zu unterbinden, um gleichzeitig die Einzigartigkeit seiner niedergeschriebenen Erzählwirklichkeit hervorzuheben.

Was diese Einleitung so besonders macht, ist der Umstand, dass wesentliche Ansatzpunkte für eine Interpretations- und Leseweise des nachfolgenden Erzähltextes bereits hier angesprochen und determiniert werden, infolgedessen der Leser unweigerlich darauf festgelegt wird, wie die Fiktion gelesen werden soll.²⁵⁵ Genauso

²⁵⁴ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 1390).

²⁵⁵ Nach Felser, G. (1997: 133) wird das für das Individuum unbewusste Wirken von bestimmten, präsenten Informationen auf spätere Informationsverarbeitung ‘priming’ (engl. ‘to prime’= zünden, scharfmachen, anlassen, antreiben) genannt. Dieser Terminus auf *Bend Sinister* angewandt heißt, dass die von Nabokov in der Einleitung geäußerten Kommentare und Anmerkungen vom Leser bei der

wenig, wie er seinen Charakteren eine von ihm unabhängige Existenz erlaubt („My characters are galley slaves“ (SO 95)), gestattet er dem Leser hier, die Wirklichkeit der Fiktion in einem anderen Licht zu betrachten, als in dem von ihm vorgeschriebenen. Schließlich macht er auch gar kein Hehl daraus, dass allein die Befriedigung seines Willens im Vordergrund steht: „In the long run, however, it is only the author's private satisfaction that counts.“ (BS 11)

Weiterhin ist es offensichtlich in seinem Interesse, den Leser nachdrücklich darauf hinzuweisen, dass die reale Welt und die Welt der Charaktere in keinem Zusammenhang stehen, letztere vielmehr reine Fiktion darstellt, welche er kontrolliert. Alle seiner Charaktere stellen nur Illusionen („absurd mirages, illusions“ (BS 7)) dar, „harmlessly fading away when I [Nabokov] dismiss the cast.“ (BS 7)). Nun drängt sich einem natürlich die Frage auf, weshalb der Autor dermaßen bemüht ist, seinen Roman von vornherein für den Leser zu entzaubern und jegliche Motivation zur Eigeninterpretation zu untergraben. Sicherlich mag diese Entzauberung des Lesers, bzw. diese Hervorhebung der absoluten Dominanz des Autors, ernüchternd oder abschreckend wirken, jedoch ist dies nur eine Seite der Medaille, die mit dieser geschickt konstruierten Einleitung ausgespielt wird. Gleichzeitig mit der Entzauberung findet auch eine Verzauberung des Lesers statt; die Neugierde des Lesers, nach verborgenen Themen und Mustern im Text zu suchen, wird vom Autoren selbst angefacht: „...but when I do go through them [his novels] again, what pleases me most is the wayside murmur of this or that hidden theme.“ (BS 11)

Eine weitaus größere Verzauberung findet jedoch durch einen gezielten Spannungsaufbau statt. Durch das Negieren eines thematischen Bezugs zwischen externaler und internaler Romanwirklichkeit einerseits und einer gleichzeitigen Einführung und Hervorhebung eines das Hauptthema begleitenden Themas – „Krug's blessed madness“ – andererseits, wird der Leser auf das Spannungsverhältnis innerhalb des Romans eingestimmt, in dem die unterschiedlichen Bewusstseins-ebenen von Erzähler und Charakter Adam Krug stehen.

Die wohl wichtigste Ankündigung für den Roman selbst macht der Autor im letzten Abschnitt der Einleitung: indem er einen rollenbewussten auktorialen Erzähler-Autor als „an anthropomorphic deity impersonated by me“ (BS 11) einführt, stellt er sicher, dass im Roman eine ihn vertretende Kontrollinstanz

nachfolgenden Rezeption des Romans unbewusst mit eingebracht werden, da diese sich aufgrund ihrer kognitiven Präsenz als erste zur Interpretation des Textes anbieten und abrufen lassen. Der Leser muss so gegebenenfalls nicht erst nach einer eigenen Erklärung suchen, sie ist bereits vorhanden. Im Resultat liest der Leser genau so, wie Nabokov es möchte.

vorhanden ist, die, während er sich 'zurücklehnt', sowohl die Erzählwelt mit ihrer Hauptfigur Krug inszeniert und kontrolliert, als auch den Leser in seiner Perzeption dieser fingierten Wirklichkeit zu lenken versteht.

Das Erzählgeschehen selbst leitet Nabokov schließlich in kongenialer Weise ein. Durch ein im Erzähltext immer wiederkehrendes Muster, eine seltsam glänzende Pfütze, wird dem Leser die fingierte Welt von *Bend Sinister* wie durch eine Kristallkugel eröffnet: „The plot starts to breed in the bright of a rain puddle.“ (BS 8)

II. Strukturelle Kontrolle:

„Es mag einer noch so mächtig sein,
er wird einen Mächtigeren finden.“

- Französisches Sprichwort -²⁵⁶

II.1. Der Erzähler-Autor zieht seine Kreise:

Trotz der Einleitung des Autors gestaltet sich die Interpretation des Romananfangs für den Leser schwieriger, als erwartet. Zwar wird die fingierte Handlung wie angekündigt aus einer rechteckigen Pfütze heraus geboren, gleichzeitig wird der Leser jedoch sofort mit dem Problem konfrontiert, jenes Zentrum der Wahrnehmung zu bestimmen, das die ersten Blicke auf das Erzählgeschehen offenbart: „An oblong puddle inset in the coarse asphalt; like a fancy footprint filled to the brim with quicksilver [...] Surrounded, I note, by a diffuse tentacled black dampness [...]“ (BS 13). Sicherlich erwartet der Leser keinen adressenlosen inneren Monolog einer scheinbar der Erzählwelt zugehörigen Ich-Stimme, eher die auktoriale Stimme jener von Nabokov eingeführten „anthropomorphic deity“ (BS 11), die die Handlung um die Hauptfigur genau so konsequent und allwissend entfaltet, wie Nabokov seine Einleitung zu Ende geführt hat.

Noch schwieriger wird es für den Leser, einen Einstieg in die Handlung zu finden, wenn ihm, nachdem die Ich-Stimme ihre detaillierte Wahrnehmungsbeschreibung über die ersten vier Abschnitte ausgedehnt hat, plötzlich im nächsten Satz eine völlig konträre, scheinbar zusammenhanglos plazierte Information entgegengebracht wird: „The operation has not been successful and my wife will die.“ (BS 14) Die Ich-Stimme wird nicht lokalisiert und auch nicht definiert; lediglich durch die einleitenden Worte Nabokovs bedingt, kommt der Leser zu der Vermutung, es sei die Stimme Krugs, der Hauptfigur des Romans. Ohne weiteren Kommentar kehrt der Erzählfokus im nächsten Satz wieder zur vorausgegangenen Beschreibung der Szenerie, die sich vor dem Fenster präsentiert, zurück. Der Faden wird wieder aufgenommen, nur, um kurz darauf wieder ohne erkennbaren Hintergrund unterbrochen zu werden: „But it all fades, it fades, she used to sit in a field, painting a sunset that would never stay [...]“ (BS 14). Dieser seltsame Dualismus von Starten und Stoppen des Erzählflusses mag einem mit Nabokovs Romanen unerfahrenen Leser dazu führen, anzunehmen, der Erzähler sei noch

²⁵⁶ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 814).

unentschlossen, wie er seinen Roman beginnen soll oder habe seine Fiktion nicht unter Kontrolle. Anzeichen einer einsetzenden Handlung sind nicht wirklich vorhanden, lediglich unzuweisbare, disparate Selbstreflexionen einer Erzählerstimme. Dass dieser Eindruck jedoch trügerisch ist und diese ersten Abschnitte stattdessen bereits Bestandteil der erzählerischen Inszenierung sind, zeigt sich am Anfang des nachfolgenden zweiten Kapitels. Rückblickend wird dem Leser hier ersichtlich, dass die Anspielungen auf eine Operation und den Tod den Gedanken der Hauptfigur des Romans, Adam Krug, zuzuschreiben sind, der am Totenbett seiner Frau Olga steht und aus dem Fenster schaut („view from a hospital“ (BS 13)). Jedoch erst im letzten Kapitel des Romans wird gänzlich ersichtlich, dass es nicht alleinig Krugs Stimme ist, die die Erzählhandlung im stummen Monolog einleitet, sondern dass diese gleichzeitig auch dem Erzähler-Autor zuzurechnen ist, der genauso wie sein Protagonist an einem Fenster steht („Across the lane, only two windows were still alive.“ (BS 200)) und über seine Wahrnehmungen und Gedanken reflektiert. Mit dem Einsatz dieser überlagerten Ich-Perspektive, bzw. doppelten Identität erzeugt der Erzähler-Autor somit den Eindruck, dass die fiktionale Welt allzeitlich mit dem kreativ-schöpferischen Künstler verbunden ist, also in ihrer Existenz vom Willen und Gutdünken des kreativen Artisten abhängig ist. Als Nebeneffekt wird dem Leser mit diesem überlagerten Bild darüber hinaus das Gefühl vermittelt, Zeuge der Entstehung der vorliegenden Fiktion zu sein: fingierte Wirklichkeit und Hauptakteur sind im Begriff, sich aus der schöpferischen Phantasie der Erzählerfigur herauszubilden.

Der wichtigste Nutzen dieser scheinbar unmotivierten und unbeständigen Fensterperspektive im Anfangskapitel ist jedoch, dass dieses zusammen mit den vier letzten Abschnitten des Buches einen strukturellen Rahmen bildet. Seine Fiktion von einem Moment auf den nächsten beendend, erhebt sich der Erzähler-Autor „from among the chaos of written and rewritten pages, to investigate the sudden twang that something had made in striking the wire netting of my window“ (BS 200), und erblickt wie am Anfang des Romans erneut die Pfütze, in der die Handlung geboren wurde: „I could also distinguish the glint of a special puddle [...], an oblong puddle invariably acquiring the same form after every shower because of the constant spatulate shape of a depression in the ground.“ (BS 200) Der Roman wird damit so geschlossen, wie er beginnt, mit einem Blick aus dem Fenster. Die fiktionale Welt des Romans kehrt wieder dorthin zurück, wo sie entsprungen ist, in den Schoß ihres Schöpfers. Bedingt durch diese Rückführung des Erzählgeschehens zum

Ursprungspunkt des Erzählens, des Künstlers Schlafstube, weiß dieser, seinen Roman kreisförmig zu beenden.

Anfang und Ende des Romans bilden den erzählerischen Rahmen, in den der Nabokovsche Erzähler seine Fiktion bettet; gleichzeitig ist dies aber auch der Rahmen, der den Wirklichkeitsraum des selbstbewussten Erzählers bildet. Hier ist es, wo der Erzähler explizit mit seiner eigenen 'realen' Stimme spricht, den Eingang und Ausgang seiner Fiktion kommentiert und so dem Leser Rückschlüsse auf das Erscheinungsbild seiner eigenen Realität („my comparative paradise“ (BS 200)), d.h., seiner selbst erlaubt. Hier ist er gezwungen, sich dem Leser ohne die Deckung seiner fiktionalen Inszenierung explizit zu präsentieren; hier läuft er die größte Gefahr, Fehlbarkeit und Limitation in seinem Kontrollvermögen zu zeigen und damit Zweifel über seinen Status als „anthropomorphic deity“ (BS 11) im Leser anzuregen. Während der Erzähler auf Ebene der von ihm geschaffenen Erzählwirklichkeit über unbegrenztes Wissen und schöpferische Omnipotenz verfügt,²⁵⁷ hat er diese Fähigkeiten in seiner eigenen, also der von Nabokov festgelegten Wirklichkeit, nur in begrenzten Maßen vorzuweisen.²⁵⁸ Offenbar überzeugt davon, dass sich die Kontrollfähigkeiten, die er innerhalb seiner Fiktion besitzt, auch auf die ihn umgebende Realität erstrecken („The various parts of my comparative paradise – the bedside lamp, the sleeping tablets, the glass of milk – looked with perfect submission into my eyes.“ (BS 200)), liefert er unbewusst selbst den Gegenbeweis: „Some tower clock which I could never exactly locate [...]“ (BS 200) und „In one [window], the shadow of an arm was combing invisible hair; or perhaps it was a movement of branches.“ (BS 200) Seine Worte kommen einem Eingeständnis der Fehlbarkeit gleich, lassen sich exemplarisch für die Illusion anführen, die Allmacht und Allwissenheit innerhalb einer Fiktion auf die eigene Wirklichkeit zu übertragen.²⁵⁹ Der Mensch ist und bleibt in seiner eigenen Wirklichkeit beschränkt. Auch Details wie „the chaos of written and rewritten pages“, „sleeping tablets“ und „aching temples“ (BS 200) unterminieren jeglichen Eindruck einer autonomen Person mit göttlichen Fähigkeiten in seiner eigenen Realität.

Krönend abgeschlossen wird dieses Bild durch Nabokov, wenn dieser, selbst als Lepidopterologe bekannt, mittels eines Falters auf das begrenzte Bewusstsein

²⁵⁷ Siehe dazu auch Kap.III.: 'Gottesbeweise'.

²⁵⁸ Natürlich bestimmt Nabokov letztendlich auch die fingierte Welt von Padukgrad. Was hier lediglich gezeigt werden soll, ist die Aufteilung der innertextuellen Kontroll- und Wirklichkeitsebenen.

²⁵⁹ Zu welchen Ausmaßen diese (Selbst)Illusionierung führen kann, veranschaulicht der Erzähler von *Pnin*. Siehe dazu auch in der Analyse zu *Pnin* – Kap.II: 'Kontrollverlust gegenüber dem Leser' und Kap.IV: 'Von göttlicher Kontrolle zu menschlicher Anmaßung'.

seiner 'Vertreterfigur' hinweist. Der ans Fenster getretene Erzähler ist nicht imstande, den Nachtfalter, den er an diesem erblickt, als jenen Bedeutungsträger zuzuordnen, der die verstorbene Frau seines Protagonisten, Olga, durch den ganzen Roman hindurch symbolisch repräsentiert (siehe z.B. *BS* 117/152).²⁶⁰ Trotz genauer Betrachtung kommt ihm nicht einmal assoziativ dieser Gedanke; er sieht den Nachtfalter nur als Nachtfalter: „As I had thought, a big moth was climbing with fury feet to the netting, on the night's side; its marbled wings kept vibrating, its eyes glowed like two coals.“ (*BS* 200) Der Leser weiß die Botschaft dieses Falters wohl zu deuten; dieser zeigt ihm, dass das autonome Bewusstsein des Erzählers (wie das seiner Charaktere) ebenfalls den Grenzen seiner eigenen Wirklichkeit unterworfen ist. Das, was der Nabokovsche Erzähler zum Hauptgegenstand seiner Fiktion macht – das Potential und die Begrenztheit menschlichen Bewusstseins (*BS* 6) – wird schließlich zur Zustandsbeschreibung seiner eigenen Existenz. Es ist ihm, wie jedem anderen menschlichen Individuum unmöglich, über die Grenzen seiner eigenen Wirklichkeit hinauszublicken. D. Barton Johnson schreibt dazu treffend: „The seemingly omnipotent deity, however, is in the same position in his 'real' world as his characters are in their created world. While he is omniscient with respect to his created world, he is, in his own universe, possessed only of limited consciousness [...]“²⁶¹ Jeder kontrolliert nur die Wirklichkeiten, die er ganzheitlich erfassen kann. Der Erzähler-Autor hat zwar 'göttliche' Fähigkeiten von Nabokov verliehen bekommen, jedoch sind diese nur auf eine von ihm kreierte Wirklichkeit, die Welt um Krug, anwendbar. In seiner eigenen Welt besitzt nur der wahre Autor umfassendes Allwissen.²⁶² Der finale Fensterblick stellt somit eine zweifache Rahmung dar: sowohl der Nabokovsche Erzähler schließt seine Fiktion durch seinen zum Romananfang zurückführenden Blick auf die Pfütze als auch Nabokov selbst, der seiner Vermittlerfigur erkennbar wieder die 'göttlichen' Kräfte entzieht und

²⁶⁰ Die Annahme, dass dieser Falter Träger der Seele der verstorbenen Olga ist, wird durch die symbolische Bedeutung, die man diesem zurechnet, unterstützt: *Knaurs Lexikon der Symbole* zufolge ist der Schmetterling (zu welchen der Falter maßgeblich gehört) „wie sein griechischer Name Psyché andeutet [...] ein Seelentier.“ (Biedermann, H. (1989: 389f)) Diese Verbindung zwischen Schmetterling und Seele, bzw. Bewusstsein entstand sicher in Anlehnung an den Gedanken der 'Unsterblichkeit' des Schmetterlings: aus dem 'Tod' der Raupe geht ein verjüngter Schmetterling hervor, der sich zum Leben emporhebt. Eine besondere Relevanz erhält die Metamorphose auch in *Look at the Harlequins!*. Vergleiche dazu in der Analyse zu *LATH!*, Kap.III.2.: 'Metamorphose – der Identitätswechsel'.

²⁶¹ Johnson, D.B. (1985: 203).

²⁶² Dies lässt dann auch keinen Zweifel mehr daran aufkommen, dass der namenlose Erzähler-Autor von *Bend Sinister* (wie auch der *Pnins*) und dessen eigentlicher Autor Nabokov trotz mancher möglicher Wesensübereinstimmungen nicht gleichzusetzen sind. Wer dies dennoch tut, verkennt die Priorität des Lebens über die Kunst/die Fiktion (Walker, D. (1987: 281)). Eine Identität ist unmöglich. Beide, Erzähler und Autor sind Teilhaber verschiedener (Bewusstseins-)Wirklichkeiten, genauso wie Adam Krug und der Erzähler verschiedenen 'realen' Welten angehören. Nabokov (1899-1977) konnte man als Mensch anfassen, den Erzähler-Autor definitiv nicht.

rückführend auf seine Einleitung zeigt, dass dieser auch nur zu seinen „whims and megrims“ (BS 7) gehört. Der Anfang ist das Ende ist der Anfang.

Geht man davon aus, dass die verschiedenen Wirklichkeitsebenen sich kreisförmig umschließen wie es der Erzählrahmen vorschlägt, so findet der Leser innerhalb des Romans zunächst eine doppelte Kreisstruktur vor. Die Erzählwirklichkeit des Erzähler-Autors bildet dabei den äußeren Kreis und die Erzählwirklichkeit um Adam Krug den inneren Kreis. Eine solch zirkuläre Struktur sieht auch Fromberg Schaeffer dem Roman zugrunde liegen: „Within the larger circle of the narrator’s world spins the smaller world circle of Adam Krug’s world, so that the novel itself has the concentric form of a circle within a circle. The inner circle is created by the artist’s imagination; the outer circle is the real world of the author.“²⁶³

Allerdings wird bei einer genauen Betrachtung des Romans erkennbar, dass dieser nicht nur über eine zweifache, sondern sogar über eine dreifache Kreisstruktur verfügt. Innerhalb von Krugs Bewusstsein existiert (so wie in dem des Erzähler-Autors) noch ein weiterer Wirklichkeitskreis, den dieser kreiert, um die Erinnerungen an seine ‘real’ verstorbene Frau am Leben zu erhalten. In Regie über seinen eigenen Geist lässt der trauernde Philosoph Olga während des gesamten Handlungsverlaufs als Teil seiner Erinnerung weiterleben. Sie ist der zentrale Punkt der Ereignisse in Krugs Kopf; dort sogar lebendiger als seine gesamte Umwelt (mit Ausnahme seines Sohnes David) wahrnimmt. Dadurch, dass alles, was er wahrnimmt oder worüber er nachdenkt, geprägt und erfüllt ist von Liebe, Schmerz und Verlust, die er angesichts der Erinnerung von Olgas Tod verspürt, gibt er unbewusst ein grandioses Beispiel für die Funktionsweise des menschlichen Bewusstseins: sämtliche unserer Wahrnehmungen und Gedanken sind von persönlichen und subjektiven Kriterien (Emotionen, Interessen, Bedürfnissen usw.) geprägt. Dem Leser wird diese auf persönlichen Erinnerungen basierende Wirklichkeit Krugs in Form von inneren Monologen und Träumen entgegengebracht, wie sie zum Beispiel im gesamten Kapitel neun vorzufinden sind. In seiner Phantasiewelt inszeniert und dirigiert Krug seine Frau und ihr gemeinsames Leben nach Belieben: „I think I want to have the whole scene repeated. [...] I think I shall have you go through your act a third time,

²⁶³ Fromberg Schaeffer, S. (1973: 119). Auch wenn Fromberg Schaeffer hier vom „author“ spricht, bezieht sie sich, wie viele andere Kritiker *Bend Sinister*, nicht auf den wirklichen Autor Nabokov, sondern auf die schöpferisch-kreative Figur, die den Roman an den Leser vermittelt und sich mitunter „author“ (BS 41) oder „anthropomorphic deity“ (BS 127) nennt. Um einer Verwechslung aus dem Weg zu gehen, verwende ich deshalb den Begriff des Erzähler-Autors zur Bezeichnung der Erzählerfigur von *Bend Sinister*.

but in reverse. [...] We shall now have somebody else arrive from nowhere –“ (*BS* 117f).²⁶⁴ Trotz der Tatsache, dass er eigentlich lediglich ein Bestandteil der vom Erzähler-Autor inszenierten Wirklichkeit ist, formt und gestaltet Krug seine Gedanken, bzw. seine Umgebung mit einem augenscheinlich autonomen Bewusstsein selbst.

Somit wird die Aufmerksamkeit des Lesers bei der Rezeption des vom Erzähler-Autor vermittelten Handlungsgeschehens auf einen ‘dualen Prozeß’²⁶⁵ von Wirklichkeitserstellung gelenkt: auf die Erstellung der Fiktion durch das Bewusstsein des Erzählers einerseits und die Erstellung einer eigenen fiktionalen Welt in dieser Fiktion durch Krugs Bewusstsein andererseits. Geschickt wird ein „theatre of the mind“²⁶⁶ inszeniert, in dem Krug seine eigene Welt kreiert, der Erzähler-Autor wiederum Krug und dessen Welt. Schließlich, von ganz außen betrachtet, ist der größte Wirklichkeits- und Bewusstseinskreis der des Autors Nabokov, der sowohl den Wirklichkeitskreis des Erzähler-Autors, als auch die Welt von Adam Krug und dessen innere, ganz persönliche Bewusstseinswelt umschließt. Eine passende geometrische Figur für diese Struktur von umeinander liegenden, konzentrischen Kreisen, die sich vom Bewusstsein Krugs ausgehend nach außen hin immer weiter vergrößert, hat D Barton Johnson in der Spirale des Archimedes gefunden.²⁶⁷ In ihrer Form ähneln die Wirklichkeitskreise von *Bend Sinister* einer Spirale, wobei jeder der Kreise ein begrenztes Ausmaß an Bewusstsein darstellt, das im nächst größeren Kreis übertroffen wird. Damit zeigt sich bereits in der Struktur des Romans, dass der Erzähler-Autor zwar nicht über die größte Kreisfläche (=Bewusstsein) verfügt, jedoch als selbstbewusster Künstler Kontrolle über weitere Wirklichkeitskreise besitzt.

Sein künstlerisches Bewusstsein befähigt den Erzähler-Autor auch, die Kreisstruktur als Motiv auf den Inhalt, bzw. auf den Protagonisten seiner Fiktion zu übertragen. Für den Leser zeigt sich dies teilweise offensichtlich, teilweise versteckt. Der Name des Hauptakteurs trägt gleichzeitig offensichtliche und versteckte Kreisreferenzen in sich. Indem der Erzähler-Autor seinen „favourite character“ (*BS* 130) Adam Krug nennt, verweist er mit ‘Krug’ offensichtlich auf die im Deutschen geläufige Bezeichnung für ein rundes, zylindrisches oder auch bauchiges Gefäß, welches gewöhnlich mit einem oder mehreren Henkeln versehen ist. Diese

²⁶⁴ siehe für weitere Beispiele auch *BS* 59/89f/94f. u.a.

²⁶⁵ Bader, J. (1972: 96).

²⁶⁶ Bader, J. (1972: 97).

²⁶⁷ Johnson, D.B. (1985: 205).

Namensbedeutung gewinnt vor allem für den Deutsch-Kundigen dann an Relevanz, wenn der für das System nicht 'fassbare' Krug vom herrschenden Diktator vorgeladen wird und dieser, auf der Suche nach einer Möglichkeit, ihn für die Ekwilistische Ideologie zu gewinnen, Krug verzweifelt auffordert: „All we want of you is that little part where the handle is.“ (BS 126) Natürlich zeigt Krug ihm nicht freiwillig den Henkel, an dem er (an)greifbar ist.

Wesentlich versteckter ist die ebenfalls in Krugs Namen enthaltene zweite Referenz auf das Kreismotiv: 'Krug' bedeutet im Russischen 'Kreis'.²⁶⁸ Damit bekommt der Name Krug eine doppelte Bedeutung, die nicht nur das 'unfassbare' Wesen seiner Person charakterisiert, sondern, in ihrer zweiten Bedeutung, einen Hinweis darauf gibt, dass Krug über einen eigenen in sich geschlossenen Kreis verfügt, sein eigenes Bewusstsein. Dass diese doppelte Kreisstruktur im Namen seiner Hauptfigur vom Erzähler-Autor durchaus beabsichtigt ist, wird deutlich, wenn Krug sich beim Anblick seines Kollegen Dr. Azureus an eine Person mit derselben Augenfarbe, wie sie sein Gegenüber aufweist, erinnert: „Yes, of course – how stupid of me, [...]“ und der Erzähler-Autor hinzufügt: „[...], thought Krug, the circle in Krug, one Krug in another one.“ (BS 43) „The circle in Krug“ ist das Bewusstsein in Krug, d.h. Krug ist der 'autonome' Autor seiner Gedanken.

Nicht nur dem Leser lässt der Erzähler-Autor das dieser Fiktion inhärente Kreismotiv sichtbar werden, auch seinen Hauptcharakter konfrontiert er mit diesem Symbol endloser Geschlossenheit. So trifft Krug auf dem Heimweg vom Krankenhaus an beiden Enden einer Brücke auf Wachposten, die ihn auf grotesk-absurde Weise zum Spielball ihrer Macht machen.²⁶⁹ Dabei trifft er auf einen ebenfalls dort festgehaltenen Lebensmittelhändler, der, nachdem sie durch gegenseitige Hilfestellung endlich den Heimweg antreten können, vor lauter Freude beginnt, im Kreise um Krug herumzuspringen: „his little companion expressed his delirious joy by running in circles around Krug, he ran in widening circles and imitated a railway engine[...]“ (BS 26). Spiralförmig umrundet er Krugs Bewusstsein, das infolgedessen aktiviert wird und reagiert: „Parody of a child – *my* child.“ (BS 26)²⁷⁰

²⁶⁸ Darauf nimmt Nabokov andeutungsweise selbst Bezug, wenn er in seiner Einleitung bei der Erläuterung der im Roman verwendeten Stilmittel schreibt (unterstrichene Hervorhebung von mir): „The book teems with stylistic distortions, such as puns crossed with anagrams (in Chapter Two, the Russian circumference, *krug*, turns into a Teutonic cucumber, *gurk*, with an additional allusion to Krug's reversing his journey across the bridge);“ (BS 8)

²⁶⁹ Siehe dazu auch Kap.IV.4: 'Lachen und Entsetzen – die Groteske'.

²⁷⁰ Später im Text wird Krug tatsächlich mit seinem Sohn David Eisenbahn spielen.

Ein weiteres Mal stoßen sowohl Leser als auch Krug auf das Kreismotiv, wenn letztgenannter nach seiner Verhaftung in einen Raum geführt wird, den er als vollkommen rund wahrnimmt (*BS* 175). Bezeichnenderweise gibt es für Krug, obwohl noch drei weitere Türen existieren, nur einen möglichen Ausgang aus diesem Raum: „Of the four doors at the cardinal points of the circular room, only one, one, one was unlocked.“ (*BS* 175) Nicht unähnlich den oft mannigfachen Möglichkeiten, die sich einem jeden Menschen jeden Moment als potentiell realisierbar darbieten, gibt es für diesen, und im Speziellen für Krug jedoch letztlich nur eine einzige Tür (Möglichkeit), die er durchschreiten kann. Indem er die anderen drei Türen für seine Hauptfigur verschlossen hält, betont der Erzähler-Autor in dieser Situation somit, dass alleinig er es ist, der Krugs Schicksal bestimmt.

Je weiter man dem Handlungsstrang folgt, umso stärker drängt sich einem der Eindruck auf, dass der Kreis um Krug immer enger wird. Je mehr vertraute Personen durch das Ekwilistische System aus dem Umfeld von Krug entfernt werden, desto enger wird sein Aktionsradius, und desto näher rückt für ihn die Gefahr, dass seine Schwachstelle (sein Sohn) entdeckt und er selbst zum Opfer des Systems wird. Auf dieses Bild der näher rückenden Gefahr kann das bereits eingeführte kreisförmige Motiv der Spirale erneut adaptiert werden – hier allerdings jenes einer einwärts gerichteten Spirale, die sich unaufhaltsam dem Zentrum (Krug) nähert.

In dieses Bild einer einwärtsgerichteten Spirale wird vom Nabokovschen Erzähler zusätzlich eine weitere Kreisstruktur plazierte. Am Ende seiner Lebensspirale beschreibt Krug eine kreisförmige Rückkehr zu einem früheren Stadium seines Lebens, der Kindheit. Auf dem Schulhof, auf dem er sich einst regelmäßig auf das Gesicht Paduks, der ‘Kröte’, gesetzt hat („I sat upon his face [...] every blessed day for about five school years“ (*BS* 51)), trifft er in der letzten Handlungssequenz mit kindlichem und von Wahnsinn ergriffenem Verstand auf seinen alten Schulfreund Schimpffer und all die anderen Personen, die auf Anlass des Diktators verhaftet wurden. Für den umnebelten Krug schließt sich hier der Kreis – mit Erinnerungen und Schlachtrufen seiner Kinderzeit behaftet, stürzt er sich ungeachtet der auf ihn gerichteten Gewehre noch einmal auf die ‘Kröte’, um diese zu peinigen: „‘Come on, Schrimp, come on,’ he roared without looking back, ‘let us trim him, let us get at his guts, come on!’“ (*BS* 200) In dem Moment, in dem die Gewehre auf ihn abgefeuert werden, hat die einwärts gerichtete Spirale, die sein Leben beschreibt, ihren Mittelpunkt erreicht, so dass Krug in seiner Existenz ausgelöscht wird.

Der finale Wahnsinn Krugs stellt gleichzeitig auch den äußersten Kreisumfang einer gegenläufigen, auswärts gerichteten und sich in die Unendlichkeit erstreckenden Spirale dar. Im Verlaufe des Handlungsfortgangs erfährt das Bewusstsein Krugs, gegenläufig zu der stetig abnehmenden persönlichen Freiheit, eine ständige Erweiterung, die sich ihm durch seine eigenen Gedankengänge, Wahrnehmungen und Träume lange Zeit nur andeutungsweise, aber letztendlich doch klar erschließt und in der ultimativen Erkenntnis gipfelt, dass er seine eigene fiktive Existenz zu durchschauen vermeint.²⁷¹ So konfrontiert er die von seiner Kooperation mit dem System abhängigen und mit dem Erschießungstod bedrohten Freunde und Kollegen auf dem Schulhof mit den folgenden Worten: „‘You silly people,’ he said, wiping his hand with his hand, ‘what on earth are you afraid of? What does it all matter?’“ (BS 196) Das Wissen, dass er letztlich lediglich eine Marionette in den Händen eines allmächtigen Schöpfers ist, birgt für ihn ein unendliches, alle Grenzen überschreitendes Existenzbewusstsein; gleichzeitig aber auch totalen Wahnsinn, da diese Erkenntnis das Fassungsvermögen seiner Existenzvorstellung bei weitem übersteigt. Der Bewusstseinsbereich der Hauptfigur hat sich spiralförmig bis auf die Wirklichkeitsebene seines Schöpfers ausgedehnt. Verdeutlicht wird dies dadurch, dass Krug, während er in seiner Gefängniszelle liegt, plötzlich in der Lage ist zu hören, wie der Erzähler-Autor eine unbrauchbare Seite Papier zerknüllt und wegwirft: „In the limpid darkness he lay, amazed and happy, and listened to[...] the cautious crackling of a page which had been viciously crumpled and thrown into the wastebasket and was making a pitiful effort to uncrumple itself and live just a little longer.“ (BS 194) Die fiktionale Welt Krugs beginnt, an diesem Handlungspunkt angelangt, zunehmend sich aufzulösen.²⁷² Die Grenzen zwischen innerer und äußerer Welt, zwischen Handlungsebene und Erzählebene verschwimmen infolge dieser finalen Erkenntnis; die Kreise und Spiralen in und um Krug kulminieren ineinander, lösen sich auf. Selbst Paduk, auf den Krug sich in seinem Wahnsinn stürzt, trägt Anzeichen der unmittelbar bevorstehenden Auflösung der gesamten fingierten Wirklichkeit in seinem Erscheinungsbild: „He saw the Toad crouching at the foot of the wall, shaking, dissolving, [...] protecting his dimming face with his transparent arm [...]“ (BS 200). Am Ende glätten sich die Wogen von Handlungs- und Erzähl(kreis)ebene schließlich wieder und gehen erneut in das Ausgangsbild der schimmernden Pfütze über.

²⁷¹ Siehe für eine nähere Ausführung dieses Erkenntnisprozesses auch Kap.III.3.1: 'Pfützen und Tintenkleckse'.

²⁷² Fromberg-Schaeffer, S. (1973: 124).

Das Kreismotiv kann zusammenfassend als ein erstes wesentliches Element festgehalten werden, mit dem der Erzähler-Autor seine fingierte Welt sowohl inhaltlich als auch strukturell formt und damit den Eindruck einer in sich geschlossenen Wirklichkeit maßgeblich unterstützt. Kreisförmig sind die einzelnen Bewusstseins- und Wirklichkeitsebenen umeinander angeordnet, beginnend bei Adam Krugs ureigener imaginierter Welt bis hin zur alles umrahmenden Wirklichkeit des Erzähler-Autors, die lediglich noch von der Bewusstseinsdimension des außerhalb der Fiktion stehenden Autors Nabokov übertroffen wird. Die Durchsetzung der Erzählhandlung, bzw. der Romanhauptfigur mit Kreis- und Spiralmustern trägt darüber hinaus wesentlich dazu bei, dass die Welt von Padukgrad als das inszenierte, künstliche Produkt des Nabokovschen Erzählers erscheint.

III. Gottesbeweise:

„Die menschliche Macht handelt
durch Mittel, die göttliche Macht
handelt durch sich selbst.“
- J.J. Rousseau, *Emile* -²⁷³

Entsprechend der Formulierung Nabokovs „[A]rt is a divine game [...] because this is the element in which man comes closest to God through becoming the true actor in his own right.“ (LRL 106), bzw. im Bewusstsein einer eigenen literarisch-schöpferischen Kraft, inszeniert sich der Erzähler-Autor von *Bend Sinister* vor dem Leser als Gott über Krug und dessen Wirklichkeit. Dabei gilt es ihm, drei Maxime zur Erreichung seiner Göttlichkeit umzusetzen: an erster Stelle die Vermittlung seiner allzeitlichen, auktorialen Anwesenheit und seines grundsätzlichen Wissens um den Fort-, bzw. Ausgang des Geschehens; an zweiter Stelle die Darstellung seiner Omnipotenz, die grundsätzlich für den Schicksalweg seiner Hauptfigur verantwortlich ist, und schließlich, an dritter Stelle auch die Hervorhebung des künstlichen Charakters seiner Erzählwirklichkeit gegenüber dem Leser mittels metafikционаler Anspielungen.

III.1. Die Schöpfung Krugs:

Die Durchsetzung der Fiktion mit einem Kreis-, bzw. Spiralmotiv, wie es im vorangegangenen Kapitel dargestellt wurde, stellt bereits ein wesentliches Argument zur Bestätigung der ‘Gottesmaxime’ dar. Um dem Leser darüber hinaus auch zur Realisierung der Analogie vom göttlichen Schöpfer der Natur auf ihn, als den Gott der Fiktion, zu bewegen, implantiert der namen- und identitätslose Erzähler-Autor eine ganze Anzahl verschiedenster Muster, Hinweise und kunstvoll eingekleideter ‘Gottesbeweise’ in seine fingierte Wirklichkeit.

So verdeutlicht er dem Leser unter anderem geschickt indirekt seinen einzigartigen künstlerisch-schöpferischen Status, indem er sein Medium und Protagonisten Adam Krug mit dessen Freund Ember einen Diskurs über das Wesen von „copying and creating“²⁷⁴ führen lässt. In diesem Gespräch philosophieren sie

²⁷³ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 814).

²⁷⁴ Fromberg-Schaeffer, S. (1973: 146).

über die Möglichkeit, das Gesamtwerk von Shakespeare selbst erfunden zu haben: „One day Ember and he had happened to discuss the possibility of their having invented *in total* the works of William Shakespeare, spending millions and millions on the hoax, smothering with hush money countless publishers, librarians, the Stratford-on-Avon people, [...]“ (BS 77) Was die beiden hier ergründen, ist die Möglichkeit, die eigene Wirklichkeit in einem Ausmaß zu gestalten und zu kontrollieren, wie es nur ein Gott vermag. Eine Lösung für diese existentielle Frage scheint Krug selbst zu finden, während er den Ausführungen Embers zuhört:

Nature had once produced an Englishman whose doomed head been a hive of words; a man who had only to breathe on any particle of his stupendous vocabulary to have that particle live and expand and throw out tremulous tentacles until it became a complex image with a pulsing brain and correlated limbs. Three centuries later, another man, in another country, was trying to render these rhythms and metaphors in a different tongue. This process entailed a prodigious amount of labour, for the necessity of which no real reason could be given. It was, as if someone, having seen a certain oak tree (further called Individual T) growing in a certain land and casting its own unique shadow on the green and brown ground, had proceeded to erect in his garden a prodigiously intricate piece of machinery which in itself was as unlike that or any other tree as the translator's inspiration and language were unlike those of the original author, but which, by means of ingenious combinations of parts, light effects, breeze-engendering engines, would, when completed, cast a shadow exactly similar to that of Individual T – [...] (BS 107)

Worauf diese eindrucksvoll gestaltete Passage über die Charakteristik von Imitation hindeutet, ist die Tatsache, dass die beiden Philosophen mit ihrer Umdeutung und Usurpation des Werkes von Shakespeare lediglich bereits vorhandener Realität ein anderes Gesicht geben und damit eher die Arbeit eines Wirklichkeitsübersetzer, bzw. –imitators vollbringen, als die eines wahrhaftigen Wirklichkeitserstellers, eines Schöpfers. Wahrhaftig eigenständige und einzigartige Wirklichkeit zu schaffen, hieße, diese ohne Bezugspunkte zur eigenen Realität, aus dem Nichts zu erschaffen. Die von ihnen heraufbeschworene Wirklichkeit beruht dagegen auf bereits geschaffenem Ausgangsmaterial.

Die Schwierigkeit, fiktionale Wirklichkeit so zu kreieren, dass sie dem Betrachter real erscheint, d.h., dass dieser sich mit dem weltlichen Schöpfer auf eine Stufe stellen kann, veranschaulicht der Erzähler-Autor, indem er Krugs Erinnerung an die ‘Shakespeare-Fälschung’ die Funktionsweise seiner „retrospective machinery“ (BS 77) hinzufügt:

[...]; but it takes something better than a paintbrush to create the sense of compact reality backed by a plausible past, of logical continuity, of picking up the thread of

life at the exact point where it was dropped. The subtlety of the trick is nothing short of marvellous, considering the immense number of details to be taken into account, arranged in such a way as to suggest the action of memory. (*BS* 77)

Mit dieser Erläuterung weist der Erzähler-Autor zum einen darauf hin, dass das menschliche Wirklichkeitsbild zu einem Großteil auf Erinnerungen aufgebaut ist, und daraus hervorgehend, dass es zum anderen, für den Entwurf eines vollständigen, 'real' wirkenden menschlichen Lebens notwendig ist, das in der erzählten Gegenwart entworfene Bild mit Aspekten der Vergangenheit zu untermauern („to create the sense of compact reality backed by a plausible past“ (*BS* 77)).²⁷⁵ Ein wahrer, göttlicher Schöpfer gibt seiner Schöpfung nicht nur ein Leben in der erzählten Gegenwart, sondern auch in der Vergangenheit. Um sich selbst als ein solch schöpferischer Gott zu profilieren, präsentiert er deshalb nachfolgend zu diesem auktorialen Exkurs ein Beispiel seiner schöpferischen Fähigkeiten: mitten in seiner Schilderung des in der Erzählgegenwart bereits zurückliegenden Begräbnisses von Krugs Frau Olga hält der Erzähler-Autor inne, wendet sich kurz an den Leser („Note how smoothly the retrospective machinery works: everything fits into everything else“ (*BS* 77)), fährt in der Schilderung der Handlung fort, unterbricht sich erneut („Augment the vanity of illusive depth“ (*BS* 78)) und schließt den Moment, der Krugs Ankunft in der gegenwärtigen Erzählsituation beschreibt mit den Worten: „This completes the reconstruction“ (*BS* 78). Wissend, dass der Leser diese offensichtliche metafiktionale Beweisführung nachvollzogen hat, zieht er sich wieder in seine auktoriale Erzählposition zurück und überlässt den Charakteren das Feld des Geschehens.

Dem Leser soll offensichtlich verdeutlicht werden, dass das Schicksal Krugs nicht von seiner Umwelt, sondern alleinig vom Erzähler-Autor bestimmt wird. Indirekt weist auch der Name seiner Hauptfigur darauf hin: bezeichnenderweise heißt dieser mit Vornamen Adam. Die Übereinstimmung von Krugs Vornamen mit dem des ersten Menschen der biblischen Menschheitsgeschichte ist beabsichtigt. Adam heißt die erste menschliche Schöpfung auf Gottes Erden, Adam heißt die wichtigste Schöpfung in der Fiktion des Erzähler-Autors. Interessant erscheint in diesem Kontext der eigentliche Einstieg ins Erzählgeschehen am Anfang des zweiten Kapitels: gleich einem neu geformten Geschöpf erscheint Adam auf der Bildfläche

²⁷⁵ In gewisser Weise liefert der Erzähler-Autor hier mit seiner 'retrospective machinery' gleichzeitig auch eine werkübergreifende Ergänzung zu der im Kontext der Interpretation von *RLOSK* angesprochenen 'retrospektiven Kontrolle' bei der Erstellung eines biographischen Bildes. Vergleiche dazu Kap.III.2.: 'Retrospektive Kontrolle' in Teil B dieser Arbeit.

des Geschehens, anscheinend noch nicht Herr seiner Sinne und Motorik: „[...] and he realized that this movement had been going on for some time [...] The continuation of her voice came into being as if a needle had found its groove. Its groove in the disc of his mind.“ (BS 15) Krugs Wahrnehmungsprobleme vermitteln dem Leser den Eindruck, er sei hier mit einer Person konfrontiert, die gerade erst lernt, ihre Sinne zu nutzen. Dieses Bild wird kurz darauf durch den Erzähler-Autor gefestigt und erweitert: „The movement of its [=Krug's mind] features was now audible.“ (BS 16) Es scheint, der literarische Schöpfer aktiviert nacheinander die Lebensfunktionen seiner Schöpfung, gibt ihm Bewusstsein, Sprache und Wahrnehmungsvermögen. Adam führt seine 'erste' Kommunikation auch ähnlich einem Geschöpf, das seine soeben gewonnenen Fähigkeiten erst einstudieren und üben muss; noch hört er die Worte der Krankenschwester nur bruchstückhaft (BS 16), noch dominiert Einsilbigkeit sein Sprachvermögen: „‘No relative of mine’, he said. ‘Pure coincidence.’“; „‘I have,’ he said ‘a pass.’“ (BS 16) Aus seiner göttlichen Warte heraus lässt der olympische Erzähler es sich dann schließlich auch nicht nehmen, sein Geschöpf noch einmal, bevor er es auf die Bühne des eigentlichen Erzählgeschehens entlässt, genau anzuschauen. Er betrachtet seine (noch) zitternden Finger („He had thick (let me see) clumsy (there) fingers which always trembled slightly“ (BS 16)) und komplettiert das Bild schließlich mit einer kurzen Betrachtung der Gesamterscheinung seines Geschöpfes: „He was a huge tired man with a stoop.“ (BS 16)

Neben den bereits genannten Punkten gibt es schließlich noch eine weitere erwähnenswerte Gemeinsamkeit, die Krug und den Erzähler-Autor mit der Schöpfungsgeschichte in Verbindung bringt. Nachdem Adam Krug am Ende des Romans seine wahre Existenz erkannt hat, wird er gleich dem biblischen Adam aus seinem 'Paradies' ausgestoßen. Sein eigener Schöpfer erscheint ihm in Form eines 'göttlichen' Lichtstrahls („beam of light“ (BS 193)), segnet ihn mit 'göttlichem' Wissen über seine fingierte Existenz und verstößt ihn damit aus der ihm vertrauten Wirklichkeit.

III.2. Schöpferische Verantwortung:

Mit dieser biblischen Parallele beweist der Erzähler-Autor, dass er nicht nur einem Gott ähnelt, sondern tatsächlich ein Gott ist, der im Rahmen seiner geschaffenen Wirklichkeit über Leben und Tod entscheidet. Gerade in dieser selbstgewählten

Position lastet aber auch die volle Verantwortung für seine Schöpfung auf ihm, nicht nur für deren Todesumstände, sondern vor allem auch für deren Lebensumstände. Spätestens seit Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) ist offensichtlich, dass es ratsam ist, nicht Gott zu spielen, ohne Verantwortung über die Konsequenzen eines solchen Handelns zu übernehmen. Frankenstein, besessen von dem promethischen Gedanken, Herr über Leben und Tod zu werden, erschafft eine riesige menschenähnliche Kreatur, kehrt dieser allerdings aufgrund ihrer äußerlichen Abscheulichkeit den Rücken und setzt sie so ohne jegliche schöpferisch-väterliche Verantwortungsübernahme der Abscheu ihrer menschlichen Umgebung aus. Infolge der ständigen Ablehnung, die es erfährt, tauscht das Geschöpf seine ursprüngliche Unschuld gegen ein monströses, teuflisches Wesen ein. Die Verbindung von *Bend Sinister* zu *Frankenstein* liegt auf der Hand, auch Krug wird, obgleich nur auf dem Papier, durch einen prometheischen Gedanken hervorgebracht. So wie das Frankensteinische Monster in seinem grauenerregenden Äußeren gefangen ist, das sein Schöpfer entwarf, ist Krug in dem vom Erzähler-Autor entworfenen Wirklichkeitskonstrukt, einer sein Leben bedrohenden Diktatur, gefangen. So wie die Kreatur ihre Unschuld eintauscht, tauscht auch Krug schließlich, infolge der Erkenntnis seiner fiktionalen Existenz, seine Unschuld ein – gegen die Maske des Wahnsinns.²⁷⁶

Im Unterschied zu *Frankenstein* steht der schöpferische Künstler des Nabokovschen Romans allerdings nicht mit seiner Schöpfung auf einer ontologischen Stufe, sondern begegnet dieser aus 'göttlicher' Distanz. Daraus hervorgehend bietet sich ihm auch eine Möglichkeit, Natur, Menschen und Wirklichkeit so zu manipulieren, wie es Frankenstein nie möglich sein kann, durch Fiktion.

Im Unterschied zu Frankenstein übernimmt der Erzähler-Autor von *Bend Sinister* letztendlich auch Verantwortung; gerade dadurch, dass er sein Geschöpf Krug mit Wahnsinn versieht und dieses so aus dem Alptraum, welchen er im Laufe der Handlung über es gebracht hat, erlöst wird. Diese Aufhebung der Unschuld seiner Hauptfigur erweist sich auf den ersten Blick wohl tatsächlich als verantwortungsvolle und mitleidvolle Tat („it was then that I felt a pang of pity for Adam“ (BS 133)), jedoch ist sie in ihrem wahren Bestreben eine gut vorbereitete und bestens inszenierte, eigennützige Tat, mit der der Erzähler-Autor dem Leser gegenüber das Bild eines verantwortungsvoller Schöpfer erwecken kann. Als

²⁷⁶ Pifer, E. (1999: 158-176). Ellen Pifers Ausarbeitung bezieht sich eigentlich auf eine Parallele zwischen Shelleys *Frankenstein* und Nabokovs *Lolita*.

rollenbewusster Erzähler ist er sich der Verantwortung des Kreierens bewusst; er weiß, dass der Leser ihn an seiner Schöpfung, bzw. an der Art und Weise, wie er diese kreiert und mit dieser umgeht, bewertet und einschätzt. Die Verantwortungsübernahme, die er gegenüber Krug zeigt, ist so im Grunde nichts anderes als ein illusorischer Bestandteil seiner Selbstinszenierung. Dieser Eindruck gewinnt bei genauer Betrachtung der Erzählmomente, die Krugs 'Erlösung' unmittelbar vorausgehen, noch mehr an Beständigkeit. Hier wird erkennbar, dass es eigentlich nicht der Erzähler-Autor ist, der Krug das Wissen um seine wahre Existenz vermittelt, sondern dass dieser selbst zu dieser Erkenntnis kommt und erst nachfolgend mit Wahnsinn 'gesegnet' wird. In seinem Verlies träumend, begreift Krug plötzlich seine eigene Künstlichkeit: „[...] that you wonder whether everything [...] has not been reproduced artificially, there and then, by special arrangement with the mind behind the mirror.“ (BS 193) Träumend erkennt Krug (letzt)endlich seinen wahren Schöpfer („the mind behind the mirror“), jedoch just in dem Moment, in dem er versucht, diese Erkenntnis aus dem Traum- in den Wachzustand zu retten, interveniert der Erzähler-Autor und raubt ihm, unter dem Vorwand des Mitleids, Verstand und geistige Autonomie. („It was at that moment, just after Krug had fallen through the bottom of a confused dream and sat up on the straw with a gasp – and just before his reality [...] could pounce upon him – it was then that I felt a pang of pity...“ (BS 193)) Für einen kurzen Moment ist Krug im Begriff, der Kontrolle seines Schöpfers zu entfliehen. Statt dessen gelingt es dem göttlichen Erzähler, seine Fiktion bis zur Erschießung Krugs hin zu retten, um sie dann dort an geeigneterer Stelle aufzulösen und sich in seiner Rolle als absoluter Herrscher dieser Erzählwelt zu verabschieden.

III.3. 'Göttliche' Hinweise für den Leser:

III.3.1. Pfützen und Tintenleckse:

Der Erzähler-Autor beweist sich nicht nur durch die Gestaltung und Formung seiner Hauptfigur als auktorialer 'Gott', sondern auch durch seine verschiedenen 'Gottesbeweise', die er im 'Dialog' mit dem Leser liefert. Im Bewusstsein, dass der Leser ihn in seiner auktorialen, schöpferischen Kompetenz prüfen wird, versucht der Erzähler-Autor, durch die geschickte und teilweise versteckte Platzierung einer Reihe von Hinweisen, Mustern und auktorialen Einmischungen den Beweis für seine Rolle als göttlicher Herrscher über die dargebotene Fiktion zu erbringen. Dabei verfährt er dergestalt, dass er sich nicht offen brüstet, ein Gott zu sein, sondern statt dessen es

dem Leser überlässt, die indirekten Hinweise und Beweise 'selbständig' zu interpretieren und selbst zu der suggerierten Erkenntnis zu gelangen.

Zur Suche nach versteckten 'Gottesbeweisen' wird der Leser von Nabokov bereits dann animiert, wenn dieser in der Einleitung hervorhebt: „[...] what pleases me most is the wayside murmur of this or that hidden theme.“ (BS 11); gleichermaßen auch im Text selbst, wenn der Erzähler-Autor Krug zitieren lässt: „[...] the glory of God is to hide a thing, and the glory of man is to find it.“ (BS 95)

Der am häufigsten offen platzierte Hinweis, der sich wie das Kreismotiv in den verschiedensten Formen als Muster über den gesamten Roman erstreckt und sogar Bestandteil der Rahmenstruktur ist, ist die von Nabokov einleitend angekündigte Pfütze: „The plot starts to breed in the bright broth of a rain puddle.[...] The oblong puddle [...] reappears subthematically throughout the novel.“ (BS 8) Wenn aus dieser die eigentliche Romanhandlung hervorgeht,²⁷⁷ zeigt sich gleichzeitig die erste Bedeutung der seltsam geformten Pfütze: sie stellt die Verbindung zwischen der fingierten und der schöpferischen Welt dar. Überall, wo sie erscheint, impliziert sie gleichzeitig die Anwesenheit der absoluten auktorialen Autorität hinter dem Bühnenvorhang.

Im ersten Kapitel erscheint sie als rechteckige Pfütze („An oblong puddle [...] like a fancy footprint filled to the brim with quicksilver.“ (BS 13)). Die Pfütze stellt sowohl hier, als auch später im Verlauf des Romans jenen Fußabdruck dar, den der literarische Schöpfer bei der Kreierung der Krugschen Welt wie ein Markenzeichen in dieser hinterlassen hat. Bezeichnenderweise ist ihre Oberfläche quecksilbrig – wie in einem einseitig-durchsichtigen Spiegel kann der Lesende aus der Welt des Erzähler-Autors hindurchblicken, während in der Welt Krugs nur die eigene Wirklichkeit reflektiert wird.²⁷⁸ Infolgedessen ist Krug nicht imstande, den tieferen Sinn der ominösen, ständig in seiner Gegenwart erscheinenden, variabel geformten Pfütze zu erkennen und zu deuten. Dieses Unvermögen hat für ihn fatale Folgen, da der Erzähler-Autor die Pfütze nicht nur als symbolisches Verbindungsglied zwischen ihren Welten nutzt, sondern diese mit doppelter Bedeutung versieht und sie auch als Indikator für die Präsenz Paduks oder einer seiner Agenten verwendet. So tritt die Pfütze nach dem Eröffnungskapitel zum ersten Mal genau dann in Erscheinung, wenn Dr. Alexander – „one of those people who in times of disaster emerge from dull obscurity to blossom forth suddenly with permits, passes, coupons, cars,

²⁷⁷ Siehe dazu auch Kap.II.: 'Strukturelle Kontrolle'.

²⁷⁸ Johnson, D.B. (1985: 194f).

connections, lists of addresses.“ (BS 39) – bei einem Universitätstreffen ein Dokument unterzeichnen will und sein Füllfederhalter kleckst: „Adam Krug from a vantage point near by saw these pale blue remains: a fancy footprint or the spatulate outline of a puddle.“ (BS 54) Dass Dr. Alexander ein Agent des ekwilistischen Systems ist, weiß Krug nicht, der Leser ahnt es bereits durch die Vorstellung seiner Person.

Kurz darauf erscheint Krug die Pfütze in einer Traumvision erneut: „that special inkstain in the shape of lake Malheur.“ (BS 60) Dem Leser erschließt sich hier allerdings nicht sofort, dass der visionäre Tintenklecks in Kombination mit einem See mit bedeutungsschwangeren Namen (‘malheur’ = frz. ‘Unglück’) einen Vorboten drohender Gefahr darstellt. Erst, wenn Krug und sein Sohn David im folgenden Kapitel (VI) zu Freunden aufs Land fahren, in dessen unmittelbarer Nähe der See ‘Malheur’ liegt, und letztere verhaftet werden, gewinnt der Traum rückwirkend den Charakter eines unheilvollen Omens. Anscheinend genau auf diesen retrospektiven Effekt scheint der Erzähler-Autor auch einen Professor für Moderne Geschichte Bezug nehmen zu lassen, wenn dieser exkurshaft über die Wahrnehmung von Mustern und Strukturen referiert: „As with so many phenomenona of time, recurrent combinations are perceptible as such only when they cannot affect us any more – when they are imprisoned so to speak in the past.“ (BS 46) Der Nabokovsche Weltenerbauer sichert sich so mit einer fundierten Aussage ab, dass kein Zweifel an der gezielten Inszenierung seines Pfützen-Musters aufkommt.

Wenn sich herausstellt, dass der neue Herrscher Paduk sich nie abgewöhnen konnte, ständig Tintenkleckse zu hinterlassen (BS 66) – diese sozusagen seine Signatur darstellen – erscheint auch der von Krug vermerkte Tintenklecks Dr. Alexanders in einem anderen Licht. Die Vermutung des Lesers, dass dieser ein Agent des Diktators ist, wird so ebenfalls retrospektiv bestätigt. Die endgültige Bestätigung, dass der Herrscher Padukgrads innerhalb der fiktionalen Wirklichkeit Ausgangspunkt dieser ‘Pfützen- und Klecksvorkommnisse’ ist, offenbart sich in dem Moment, in dem er in Anwesenheit Krugs ein Glas Milch umstößt und „a kidney-shaped white puddle“ (BS 128) zurückbleibt.

Die Fortführung der Pfützenerscheinungen kann hiernach nur noch als Ankündigung der bevorstehenden Katastrophe interpretiert werden. Wenn der junge David an der Hand seines Vaters durch dessen Unaufmerksamkeit in eine Regenpfütze tritt und sich dadurch sein Schuh mit Wasser füllt, wirkt die (kursiv betonte) Beschuldigung Davids an seinen Vater, dass dieser an der Misere schuld sei

(„*That was your fault, not mine. My left shoe is full of water. Daddy!*“ (BS 138)), wie ein Vorgriff auf den tragischen Ausgang des Romangeschehens. David ist die Schwachstelle, die das Ekwilistische System verzweifelt sucht, um Krug zur Kooperation zu zwingen. Wie sein Sohn bereits ankündigt, ist es tatsächlich Krugs Schuld, der, wenn auch unbeabsichtigt, seinen Sohn ‘ausliefert’. Durch seine Unfähigkeit, den entlarvenden Tintenklecks richtig zu interpretieren, den der Brief Quists (BS 149), eines als Schmuggler getarnten Agenten Paduks, enthält, gibt er diesem in naivem Glauben, einen Verbündeten auf seiner Seite zu haben, selbst den entscheidenden Ansatzpunkt für seinen eigenen Untergang. (Quist: „*Yes. Of course, you have a child.*“ There was a curious pause. [...] With soft claws he plucked at his mouth and cheeks. What fools they had been!“ (BS 153)).

Nur einmal scheint der tragische Held die Bedeutung der Pfütze so, wie sie der Leser erfasst, zu erkennen; nur einmal scheint er vage durch den ‘Quecksilber-Spiegel’ schauen zu können: Krug: „*Perhaps, if I had a new fountain pen instead of this wreck, [...] I might start writing the unknown thing I want to write; unknown except for a vague shoe-shaped outline [...]*“ (BS 135). Unglücklicherweise belässt er es bei dieser schemenhaften Wahrnehmung und Hinterfragung der pfützenartigen Spuren und Hinweise, die der Erzähler-Autor (auch) für ihn im Text implantiert hat, so dass es ihm bis zum Schluss verwehrt bleibt zu erkennen, dass sein eigener Schöpfer beobachtend und kontrollierend auf der anderen Seite des Spiegels steht. Erst nachdem die Katastrophe bereits über ihn hereingebrochen ist, erkennt er die wahre Bedeutung dieses „*luminous pattern*“ (BS 193) und findet darin Erlösung. Für Krug als Schlüssel zur Erlösung, für den Erzähler-Autor als Signatur seiner Präsenz bleibt die Pfütze schließlich als Schlusspunkt, bzw. -klecks einer abgeschlossenen Fiktion zurück.

III.4. Auftritte des Erzähler-Autors:

Ohne zu ermüden, fügt der Erzähler-Autor auktoriale Hinweise in seinen Erzähltext ein, die auf ihn als Herrscher der vorliegenden Fiktion zurückverweisen. Durch seine auktorialen Einmischungen zieht dieser beständig die Aufmerksamkeit des Lesers vom Erzählfortgang weg, hin zu sich selbst und seiner literarisch-schöpferischen Schaffenskraft. So kann auch jene Situation, in der Krug auf dem Heimweg vom Krankenhaus (Kap.II) auf der Brücke aufgehalten wird, als klarer Hinweis auf die auktorialen Kräfte verstanden werden: nachdem er von den Wachposten an beiden

Enden der Brücke hin und her geschickt wurde, beschleicht ihn das leise Gefühl, sich in einer Sanduhr zu befinden, welche außerhalb der Kontrolle von Raum und Zeit ständig wieder umgedreht wird („Doomed to walk back and forth on a bridge [...] Not a bridge but an hourglass which somebody keeps reversing with me, the fine sand, inside“ (*BS* 24)). Nur zu recht hat Krug das Gefühl, in einem künstlichen Erzeugnis zu stecken; um seine Macht zu beweisen, könnte der olympische Erzähler Krug die Brücke noch dutzende Male überqueren lassen (jedoch der Leser hat den Hinweis bereits verstanden).

Wenn Krug zu einem Universitätstreffen beordert wird, bemerkt der Nabokovsche Erzähler ‘beiläufig’, dass dieses Treffen unmöglich gewesen wäre, „had not a perfect organizer been evolved [...] by a happy mutation which almost suggested the discreet intermediation of a transcendental force.“ (*BS* 39) Diese diskrete Vermittlung („discreet intermediation“) ist auf Ebene der Fiktion natürlich auf das Wirken Paduks zurückzuführen, was allerdings zu diesem Zeitpunkt noch nicht explizit ausgesprochen werden kann, da der ebenfalls anwesende Dr. Alexander sonst sofort als Agent des Regimes enttarnt wäre. Durch die Uneindeutigkeit der Bezugsperson dieses Kommentars bietet sich unweigerlich auch der Erzähler-Autor für die Verkörperung der ‘transzendentalen Kraft’, die das Universitätstreffen zustande kommen lassen hat, an. Deutlicher weist dieser auf sein beständiges Wirken in der Fiktion wenige Sätze später hin, indem er stolz verkündet, dass das Auto, mit dem Krug zu dem Treffen abgeholt wird, bereitgestellt wurde von einem Zauberer aus unserer Mitte („the magician in our midst“ (*BS* 39)). Noch deutlicher bringt das auktoriale Erzählerbewusstsein sich selbst ins Geschehen ein, wenn er in derselben Handlungssequenz Dr. Alexander, der Krug nebst anderen Kollegen zur Universität fährt, auf eine Abkürzung durch sein eigenes Schlafzimmer schickt, damit dieser den Ankömmlingen, wie durch Zauberei, am Zielort die Tür selbst von innen öffnen kann (*BS* 42). Der Leser wird praktisch vom Erzähler-Autor kurzzeitig hinter die Bühne geführt, um dort einen Einblick in die Entwicklung der einzelnen Szenen und Sequenzen zu bekommen.²⁷⁹

²⁷⁹ Fromberg-Schaeffer, S. (1973: 122).

III.4.1. Der Traum als Darstellungsbühne:

Ähnlich wie in der zuletzt beschriebenen Szene geht es in Kapitel fünf zu – auch hier schaltet sich der auktoriale Erzähler in das autonome Bewusstsein der Hauptfigur, bzw. in dessen Traum ein und präsentiert uns diesen (indirekt) als das künstliche Produkt seiner kreativ-künstlerischen Arbeit: „But among the stagehands responsible for the setting there has been one... it is hard to express... a nameless, mysterious genius who took advantage of the dream to converge his own peculiar code message.“ (BS 61) Dem Leser zeigt er hier, dass er als „nameless, mysterious genius“ nicht nur Krugs Tag-Wirklichkeit formt und kontrolliert, sondern auch dessen persönliche Bewusstseins- und Traumwelt: „Some intruder has been there [in Krug’s dreams/mind], tiptoed upstairs, has opened closet and very slightly disarranged the order of things.“ (BS 61) So unmittelbar wie an keiner Stelle in der Erzählhandlung zuvor wird an dieser Stelle indirekt auf die ‘ordnenden’ Kräfte des Erzähler-Autors verwiesen. Eindrucksvoll stellt dieser dar, wie er ähnlich einem Heinzelmännchen nachts, während sein Geschöpf schläft, in dessen Bewusstsein umherstreift und Dinge so arrangiert, wie er es sich für den Fortgang seiner Fiktion vorstellt oder in emsigen Treiben die Kulissen für Krugs wirre Träume bereitstellt: „(the dream management having used the first set available for rendering ‘tunnel’, without bothering to remove either the rails or the ruby lamps that glowed at intervalls along the rocky black sweating walls.)“ (BS 62). Er präsentiert sich als derjenige, der über die Gestalt und den Wissensstand von Krugs Bewusstsein entscheidet. Die leicht humorvollen Erklärungen seiner Arbeit als Traumkonstrukteur gewähren dem Leser zudem, wie auch schon die Darbietung seiner „retrospective machinery“ (BS 77f), einen Einblick darin, welche Mühe dahinter steckt, einen fingierten Traum ‘realistisch’ als Kombination von Erinnerung und Phantasie darzustellen.

Träume werden auch an anderen Stellen vom Erzähler-Autor genutzt, um mit dem Leser einen selbstdarstellerischen und zugleich metafiktionalen Diskurs zu führen. Wenn Krug bei den Maximovs zu Gast ist, hat er bei einem Spaziergang plötzlich den Eindruck, sich in einem Traum zu befinden: „Surely, this is a dream, thought Krug“ (BS 85). Der den Traum konstruierende Erzähler-Autor fängt diesen Gedanken auf und kehrt ihn gegen Krugs eigene Realität. Indem er das Licht seiner Fiktionswirklichkeit für seine Leser kurz so aufleuchten lässt, dass Krug durchsichtig wie ein Geist erscheint („A sickly sun again attempted to enliven the white sky: for a second or two a couple of wavering shadows, K ghost and D ghost, marching on shadowy stilts, copied the human gait and then faded out.“ (BS 85)), bestätigt er

dessen Eindruck. Krug befindet sich tatsächlich in einem Traum – dem fingierten Traum des Erzähler-Autors.

Ein ähnlich zwiespältiges Gefühl, wie es die beiläufige Erwähnung des „perfect organizer“ (BS 39) bezüglich des Zustandekommens des Universitäts-treffens hervorgerufen hatte,²⁸⁰ überkommt den Leser, wenn Krug in der Fortsetzung dieses Spaziergangs auf einen namenlosen auf einem Pfahl hockenden Fremden trifft, der ihn freundlich und ausdrücklich beim Namen grüßt: „Presently they [Krug & his son] emerged into open country. Who was that idly sitting on a fence? He wore long boots and a peaked cap but did not look like a peasant. He smiled and said: ‘Good morning, Professor.’ ‘Good morning to you,’ answered Krug without stopping.“ (BS 86) Es scheint so, als ob der unwissende, unaufmerksame Krug hier nicht nur auf einen Ekwilistischen Spion, sondern gleichzeitig auch auf den verkleideten Fiktionsschöpfer trifft, der seinem Geschöpf einmal ‘Guten Tag’ sagen will.

Auch in dem letzten seiner Verhaftung vorausgehendem Traum (Kapitel XVI), gestaltet der Erzähler-Autor Krugs Bewusstseinsbilder so, dass diese letztendlich (nur vom Leser erkannt) auf den Status seiner eigenen Existenz zurückweisen. Krug erscheint in diesem Traum überhastet auf einer Brücke zu dem mit Quist vereinbarten Treffen für seine Flucht, ein Handschuh fehlt ihm, und auch seine Brille hat er vergessen. Letzteres zieht ein Defizit an Klarsicht bei ihm nach sich, so dass er weder die Passwörter und Kontaktadressen (BS 157), die ihm Quist gegeben hat, lesen kann, noch den vom auktorialen ‘Schöpfer’ beigefügten Schlüssel zu seinem Leben („the key to the code of Krug’s whole life“ (BS 157)) wahrnimmt. Seine ‘Blindheit’ verhindert sowohl, dass er die vom Ekwilistischen Regime ausgehende Gefahr erkennt, als auch, dass er die vorhandenen Schlüssel und Strukturen zu seiner eigenen Existenz deuten kann. Stattdessen hat Krug, wie am Anfang des Romans auf einer Brücke stehend, erneut das Bedürfnis, die Realität seiner vom Erzähler-Autor gestalteten Umgebung (anstelle seiner selbst) zu hinterfragen: „Krug argued that either the flakes are real, and the water was not real water, or else the latter was real, whereas the flakes were made of some special insoluble stuff.“ (BS 158). Schließlich, um eine Lösung zu finden, wirft er seinen einzelnen Handschuh ins Wasser, um einzig zu erkennen, dass es nichts Ungewöhnliches an seiner Umgebung festzustellen gibt. Auf die offensichtliche dritte Möglichkeit, seine (Krug’s) eigene Existenz zu hinterfragen, kommt auch in

²⁸⁰ Siehe Kap. III.4.: ‘Auftritte des Erzähler-Autors’.

dieser Szene nur der Leser, eine gewisse Ironie im auktorialen Hintergrund verspürend. Eine Deutung seines unbestimmten Gefühls erhält der geistesabwesende Philosoph (und auch der Leser) erst, wenn er erwacht und sich die gesamte Brücken-Vorstellung als Traum erweist. Seine wahre Existenz enthüllt ihm der Erzähler-Autor jedoch (noch) nicht.

Erst als das psychische Leiden des trauernden Vaters nicht mehr steigerbar ist und dieser nach dem grausamen Tod seines Sohnes innerlich zerstört schlafend in seiner Zelle liegt, hält der autokratische Erzähler-Autor den Zeitpunkt für gekommen, um seinem 'favourite character' das Geheimnis seiner Existenz wirklich bewusst werden zu lassen. Wieder erscheint ihm seine Traumrealität als verzerrte Version seiner Wirklichkeit, nur diesmal verwendet er seine gesamte Aufmerksamkeit auf den ihm wiederholt dargebotenen 'Schlüssel' und erfasst endlich dessen bewusstseins- und existenzerweiternde Bedeutung: „[...] the luminous pattern he saw assumed a strange, perhaps fatal significance, [...] The pattern of light was somehow the result of a kind of stealthy, vindictive, groping, tampering movement that had been going on in a dream, or behind a dream“ (BS 193). Erst nach dieser Erkenntnis Krugs, dass alles um ihn herum und er selbst das künstliche Produkt eines schöpferisch-kreativen Geistes ist, zeigt sich der 'Heiland', der im Text bisher nur für den Leser als „transcendental force“, „magician in our midst“ (BS 39), oder „mysterious genius“ (BS 61) maskiert erschienen ist, auch dem leidensgeprüften Philosophen, in Form eines die Dunkelheit seines Kerkers und psychischen Schmerzes brechenden göttlichen Lichtstrahls. Der metafiktionale Diskurs, den der Erzähler-Autor bisher mit dem Leser über seine Figur Krug geführt hat, wird letztendlich zum metaphysischen 'Dialog' mit Krug selbst.

III.4.2. Die Palastszene:

Eine auktoriale Einmischung soll aus besonderem Grund an letzter Stellen angefügt werden. Im Gegensatz zu den bis hierher aufgeführten verschieden indirekten und uneindeutigen auktorialen Hinweisen (mit Ausnahme des Romanendes), die den Großteil des Romans prägen, findet in Kapitel elf ein überraschender, expliziter Auftritt der Nabokovschen Erzählerfigur statt, in dem er sich ganz offen als kreativ-schöpferische und vor allem kontrollierende Kraft der Handlungswelt präsentiert. Wenn Krug an seinem Geburtstag von seinem ehemaligen Schulkameraden und jetzigen Diktator Paduk in seinen Palast beordert wird, tritt ersterer zusammen mit

dem Leser in ein unwirklich erscheinendes Szenario ein, das traumähnliche, halluzinatorische Züge aufweist. So wird Krug mit einem Paar ‘verstümelter’ Schlittschuhe ausgestattet, seine Achselhöhle von zwei Wächtern zum Verstecken einer Ampulle Schwefelsäure mißbraucht (BS 121), daraufhin durch einen Saal geführt, in dem eine ganze Heerschar von Ärzten sich alleinig der Aufzeichnung von Paduks Herzschlag widmet, und schließlich zur Kröte (‘the Toad’) selbst geleitet, welche(r) ein derart abstoßend unnatürliches Erscheinungsbild zutage trägt, dass der Erzähler-Autor sich kurzerhand entschließt, diese(n) zu ‘verschönern’: „In a word, he was a little bit too repulsive to be credible, and so let us ring the bell (held by a bronze eagle) and have him beautified by a mortician.“ (BS 124) Übt er seine Kontrolle bisher nur aus dem Hintergrund aus, so steht er hier plötzlich selbst(bewusst) auf der Bühne und greift aktiv ins Handlungsgeschehen ein. Infolgedessen wird der Fokus des Leserbewusstseins kurzerhand von Handlungsebene auf Erzählebene verlagert, von der Perzeption der Handlungsfiguren auf die Perzeption der schöpferisch-gestalterische Macht des Erzähler-Autors und seiner Kontrolle über die Figuren. Deutlich erzwingt er an dieser Stelle, dass wir die artifizielle Scheinhaftigkeit seiner handelnden Figuren erkennen. Die ‘Kröte’ ist keine Gefahr für den Leser, nur für Krug.

Allerdings beschränkt sich der Erzähler-Autor nicht auf diesen einen Auftritt. Nachdem das Szenario um Krug und Paduk sich immer wirklichkeitsfremder entwickelt hat („The door opened slightly and a fat grey parrot with a note in its beak walked in.“ (BS 126)) und der Dialog zwischen den beiden Kontrahenten immer absurdere Züge annimmt, hält der Erzähler-Autor erneut in seiner Schilderung inne, unterbricht die ‘Kröte’ mitten im Satz, und korrigiert die dargestellte Szene: „No, it did not go on quite like that. In the first place Paduk was silent during the most of the interview...“ (BS 123). Explizit wird der Leser hier darauf gestoßen, dass er ein künstliches Machwerk liest.²⁸¹ Nicht nur die Form und äußere Gestalt der Figuren ist der Erzähler-Autor imstande, zu manipulieren, auch den Inhalt ganzer Szenen. Weitergeführt deutet dies nur auf eines hin: die gesamte fingierte Wirklichkeit unterliegt seiner auktorialen Willkür. Innerhalb seiner Fiktion hat er die ‘göttliche’ Macht, die Zeit anzuhalten, und eine bereits erfolgte Szene durch eine andere zu ersetzen. In diesem Kontext liest sich die das Kapitel abschließende Szene wie eine

²⁸¹ Imhof betrachtet treffenderweise das Wirken des selbstbewussten Erzählers als das herausragendste explizite Element von Metafiktion und schreibt dazu: „The aim of the self-conscious narrator is chiefly to call attention, through a prodigious number of artistic strategies, to the artificiality of the text at hand; his main concern is always to make the reader realise: ‘Well, this is fiction, is it not.’“ (Imhof, R. (1986: 37)).

für ein Theaterstück inszenierte Probe, mit dem Nabokovschen Erzähler als Regisseur: „[...] – the man Paduk in a word, the toad in another – did hand my favourite character a mysterious batch of neatly typed pages. The actor playing the recipient should be taught not to look at his hand while he takes the papers *very slowly* [...] but to stare straight at the giver.“ (BS 130f) Das dominante Erscheinen des Erzähler-Autors inmitten der Handlung schränkt (aus des Lesers Sicht) Krug – der herablassend als „favourite character“ bezeichnet wird – in seiner autonomen (fiktiven) Existenz stark ein; er erscheint hier, Ellen Pifer beschreibt es treffend, wie: „a mere ‘puppet’ dangling from the author’s string“.²⁸² Wie der Meister eines Puppentheaters holt der olympische Erzähler Krug am Ende seiner Darbietung von der Bühne des Geschehens, rollt die Fäden ein und schließt seine Fiktion. Er beweist, in der Künstlichkeit seiner Fiktion ist absolute Kontrolle möglich.

III.5. Herrscher über Welten:

Betrachtet man sich die Gesamtheit der dargestellten impliziten und expliziten Auftritte des Erzähler-Autors, so fällt auf, dass viele dieser Erscheinungen gleichzeitig sowohl ihn, als auch Paduk auf die Bildfläche projizieren. Wenn der Erzähler-Autor auf den „perfect organizer“ (BS 39) hinweist, der das Universitäts-treffen ermöglicht hat, weist er durch die Uneindeutigkeit der Bezugs-person sowohl auf sich, als auch auf Paduk hin. Wenn der Erzähler-Autor als „magician in our midst“ (BS 39) den Wagen bereitstellt, ist der chauffierende Dr. Alexander als Agent Paduks mit anwesend. In ähnlicher Weise sind beide vertreten, wenn Krug auf dem Lande auf den namenlosen Fremden trifft (BS 86), wenn der Ekwilistische Agent Quist Krug durch eine unreal kurze Abkürzung – einen offensichtlich vom Erzähler-Autor entworfenen Tunnel – nach Hause schickt (BS 155), oder wenn die seltsam geformten Pfützen erscheinen. Einleuchtend erscheint in diesem Zusammenhang auch der explizite Auftritt des Erzähler-Autors in jenem Kapitel, in dem Krug Paduk im Palast besucht: zu dem Zeitpunkt, an dem Paduk das erste Mal leibhaftig auf der Erzählbühne präsentiert wird, tritt auch der Erzähler-Autor deutlich erkennbar hinter dem Bühnenvorhang hervor.

Diese Parallelität zwischen den Auftritten des autoritären Erzähler-Autors und dem diktatorischen Paduk ist allerdings weniger dazu bestimmt, eine Sympathie des Nabokovschen Erzählers für die ‘Kröte’ darzustellen, sondern um zu zeigen,

²⁸² Pifer, E. (1980: 81).

dass Krug sowohl auf seiner Wirklichkeitsebene, als auch außerhalb dieser, einer Kontrolle unterliegt, der er nicht entkommen kann.²⁸³ Der Erzähler-Autor kontrolliert Krug und dessen Wirklichkeit auf der Erzählebene, parallel dazu zeigt Paduk, dass er innerhalb von Krugs Wirklichkeit die größte Macht innehat. Beide verwalten und gestalten die Wirklichkeiten, über die sie verfügen, nach ihren persönlichen Vorstellungen. Sowohl Krug als auch der Leser müssen sich dem fügen.

Durch eine induktive Beweisführung, d.h., durch die in einem großem Ergebnis mündende Präsentation verschiedenster miteinander verbundener Einzelbeweise – biblisch-mythologische Anspielungen, ein philosophisch-metafiktionaler Diskurs seiner Charaktere Krug und Ember, symbolhafte und bedeutungbeladene Pfützenmuster, verschiedenste sowohl implizit, versteckte als auch explizite auktoriale Auftritte und Erscheinungen, oft vereint mit metafiktionalen und selbstreferentiellen Hinweisen und eine stringente Parallele zum Machtstatus des Herrschers innerhalb der Fiktion – sowie auch durch ein hohes Maß an spezifischer, vom Leser zu ergänzender Uneindeutigkeit, vermag der Erzähler-Autor sich analog zum weltlichen Schöpfer, als Gott seiner Fiktion zu inszenieren. Unweigerlich wird der Leser zu der Schlussfolgerung geführt, dass ein auktorialer Erzähler, der die Macht über Leben und Tod hat, sowie den Inhalt und die Gestalt einer künstlichen Wirklichkeit beliebig formen kann, ein 'wahrhaftig' göttlich literarischer Schöpfer ist.

²⁸³ Walker, D. (1987: 277).

IV. Auktoriale Vereinnahmung des Lesers:

„Wenn ein Mensch uns zugleich
Mitleid und Erfurcht einflößen kann,
dann ist seine Macht über uns
grenzenlos.“
-Marie von Ebner-Eschenbach,
Aphorismen ²⁸⁴

Im vorangegangenen Kapitel wurde ausführlich beschrieben, auf welche Weise sich der Nabokovsche Erzähler als absolute Autorität, bzw. Gottheit in seiner eigenen fiktional entworfenen Wirklichkeit inszeniert. In diesem Kapitel wird die Betrachtung der Selbst-Inszenierung des Erzähler-Autors fortgesetzt, jedoch unter dem besonderen Fokus der gezielten Beeinflussung des Lesers in der Rezeption der Fiktion.

IV.1. Erzählperspektive, Interpretationsfreiräume und Filmtechniken:

Zwar wird *Bend Sinister* zu einem Großteil aus der Perspektive eines auktorialen (Er-) Erzählers präsentiert, jedoch wird diese mit einer ganzen Anzahl weiterer Perspektiven vermischt. Einschließlich der auktorialen, allwissenden Er-Stimme des Erzähler-Autors, die das Handlungsgeschehen aus göttlicher Distanz betrachtet und immer wiederkehrend dem Leser Orientierung im Gesamtgeschehen gewährt, wird der Leser mit insgesamt fünf verschiedenen Erzählperspektiven konfrontiert: neben seiner auktorialen Er-Stimme erscheint der Erzähler-Autor auch durch eine auktoriale Ich-Stimme, mit der er kommentierend, bewertend oder verändernd ins Geschehen eingreift. Parallel zu dieser Ich-Stimme existiert die persönliche Ich-Sichtweise der Hauptfigur Krug, durch die wir Einblicke in sein Bewusstsein und seine Wahrnehmung der fingierten Wirklichkeit gewinnen. Zu dieser gesellt sich, wenn auch nur in einem kürzeren Auftritt, die Ich-Perspektive von Krugs Freund Ember, die ebenfalls ihre subjektiven Wahrnehmungen preisgibt; und schließlich existieren noch diverse Reflektorfiguren (z.B. Ember oder Crystalsen), die unwissentlich vorübergehend die Rolle des Erzählers übernehmen. Mag bereits die Anzahl an Erzählerstimmen für manchen Leser eine Herausforderung darstellen, so

²⁸⁴ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 815).

ist eine klare, sofortige Differenzierung und Zuordnung der Stimmen bei der Erstrezeption des Textes mitunter eine wahre Herausforderung. Dies zeigte sich schon bei der Analyse des ersten Kapitels.²⁸⁵ Dadurch, dass die Wechsel von einer Erzählperspektive zur nächsten an zahlreichen Stellen derart abrupt und unangekündigt vollzogen werden, ist der Leser erst nach genauem und wiederholtem Studium der jeweiligen Passage in der Lage, den entsprechenden Sprecher, bzw. die entsprechende Perspektive zuzuordnen zu können.

Bedingt durch den spontanen Perspektivenwechsel ist der Leser gezwungen, die Beziehung zwischen vorherigem und neu eingesetztem Blickwinkel zu hinterfragen, um einen Sinnzusammenhang erstellen zu können. Die Unbestimmtheit der Perspektive – Wolfgang Iser nennt dies auch „temporäre[n] Informationsentzug“²⁸⁶ – gewährt dem Leser einen Interpretationsfreiraum,²⁸⁷ den er aus der Zwangslage heraus, ein möglichst genaues Bild der rezipierten fiktionalen Wirklichkeit zu erfassen, selbst füllt, und so wieder Textkonsistenz herstellt. Dabei sind diese Freiräume keineswegs beliebig ausfüllbar, ganz im Gegenteil sind diese zumeist mit nur exakt einer Interpretation bestückbar, welche von der auktorialen Instanz genau vorgegeben wird. Beispielhaft für einen solchen den Leser aktiv einbindenden Perspektivenwechsel erscheint eine Szene, in der Krug seinen Freund Ember anruft. Hier wechselt die Perspektive gleich vier Mal unmittelbar hintereinander:

He pushed away his plate, went to his study, locked the door. Ember might be out. The telephone might not work. [...] I could never remember Ember's number. [...] He found his spare glasses and then the familiar number with the six in the middle resembling Ember's Persian nose, and Ember put down his pen, removed the long amber cigarette from his thickly pursed lips and listened. 'I was in the middle of this letter when Krug rang up and told me a horrible thing. Poor Olga is no more. [...]' (BS 33).

Die vorgeformten Konsistenzlücken werden vom Leser gefüllt, so dass folgendes geistig visualisiertes Bild entsteht: zuerst erblicken wir das Erzählgeschehen durch die auktoriale Perspektive des Erzähler-Autors („He pushed away the plate, went to his

²⁸⁵ Siehe dazu auch Kapitel II.1.: 'Der Erzähler-Autor zieht seine Kreise'.

²⁸⁶ Iser, W. (1971: 18).

²⁸⁷ 'Interpretationsfreiräume' bzw. 'Unbestimmtheitsstellen' (Ingarden) oder 'Leerstellen' (Iser) bilden die Basis für das offene, Sinn konstituierende Geschehen in der Interaktion von Text und Leser. Im Wesentlichen wird die Dynamik dieses Kommunikationsprozesses „durch eine Dialektik von 'Zeigen und Verschweigen' reguliert, wobei das Verschweigen den Anreiz für die Konstitutionsakte des Lesers bildet, die ihrerseits durch das im Text Formulierte und perspektivisch Ausgestaltete kontrolliert werden.“ Nünning, A. (2004: 377f) Interpretationsfreiräume stellen daher keine Freibriefe für interpretatorische Willkür dar. Eingang in die Analyse finden Leerstellen auch in der Interpretation von *Phin*, Kap. I.3.6.: 'Leerstellen an leeren Stellen'.

study, locked the door.“ (BS 33)), im nächsten Satz befinden wir uns bereits im Kopf von Krug („Ember might be out [...]. I could never remember Ember’s number.“ (BS 33)), danach kurz wieder bei der auktorial berichtenden Perspektive des Erzähler-Autors, um dann mitten im Satz auf die Ich-Perspektive Embers überzuwechseln („He found his spare glasses and then the familiar number [...], and Ember put down his pen, removed the long amber cigarette holder from his thickly pursed lips and listened. ‘I was in the middle of this letter when Krug rang up and told me a horrible thing. Poor Olga is no more.’“ (BS 33)). Gerade durch dieses erzwungene Ausfüllen der Lücken begeben wir uns in die ‘Gefahr’, dem illusorischen Charakter der Fiktion zu erliegen, denn „[d]ie Unbestimmtheit des Textes“, so Wolfgang Iser, „schickt er den Leser auf die Suche nach dem Sinn. Um diesen zu finden, muss er seine Vorstellungswelt mobilisieren.“²⁸⁸ Damit wird der ursprünglich ausschließliche Textrezipient gänzlich ungewollt zum Mitautor des fiktionalen Textes. „Räumt ein Text diese Chance [der Interpretationsfreiräume] ein, so wird der Leser die von ihm komponierte Intention nicht nur für wahrscheinlich, sondern auch für real halten. Denn wir sind im Allgemeinen geneigt, das von uns Gemachte als real zu empfinden.“²⁸⁹ Das selbstständige Füllen von inhaltlich-perspektivischen Freiräumen wird dem Leser demnach bewusst angeboten; er füllt diese frei nach dem Motto: ‘die eigenen Illusionen sind immer die wahrhaftigsten’.

Die Absicht des Erzähler-Autors beschränkt sich aber offensichtlich nicht nur darauf, den Leser mittels der Gestaltung der Perspektive aktiv in den Vollzug des Handlungsgeschehens einzubinden. Dieses soll vom Leser darüber hinaus wie ein Film vor dem geistigen Auge visualisiert werden. Dabei erweist sich der Einsatz von Erzähltechniken, die vom Film adaptiert sind – im wesentlichen beschränken sich diese auf den Bereich des Editieren (Szenenzusammenstellung) und der Kameraführung (Perspektivenführung) – als genialer Kunstgriff der Nabokovschen Erzählerfigur, da so in höchstem Maße das bildliche Vorstellungsvermögen des Lesers angesprochen wird. Szenen wie die Eröffnungseinstellung des Romans oder das Telefongespräch zwischen Krug und Ember, sind perspektivisch so angelegt, dass sie wie durch den selektiven Fokus eines Kameraauges erscheinen. Die Eröffnungseinstellung stellt die subjektive Sicht einer Person aus einem Fenster dar, welche visuell in einer Parallelmontage von einem weiteren subjektiven Bewusstsein

²⁸⁸ Iser, W. (1971: 30).

²⁸⁹ Iser, W. (1971: 16). Welche Ausmaße dieser ‘Glaube’ an selbstproduzierte Illusionen annehmen kann, wird besonders eindrucksvoll von Kinbote in *Pale Fire* vorgeführt. Die ‘Wirklichkeit’ seiner eigenen Welt scheint die Existenz einer sonstig existenten Wirklichkeit komplett in Frage zu stellen. Siehe dazu Teil E in dieser Arbeit.

gekreuzt wird. Im Wechsel vom ersten zum zweiten Kapitel – wenn der auktoriale Ich-Erzähler zum auktorialen Er-Erzähler wird – fährt die Perspektive wie durch einen Zoom von der subjektiven Sicht auf eine objektivere Einstellung, um das Geschehen aus einer größeren räumlichen Distanz darzubieten. Der mehrfache Perspektivenwechsel bei dem eben zitierten Telefongespräch lässt sich in einem filmischen Kontext ebenso wie eine geschickt inszenierte Filmschnittsequenz begreifen: von der objektiven Ansicht der Szenerie hin zur subjektiven Perspektive Krugs, der zum Hörer greift, zum Gesprächspartner Ember, der die Zigarette aus dem Mund nimmt und zum Hörer greift.

Ausdrücklich greift der auktoriale Erzähler auf Filmterminologie in seiner Perspektivenführung zurück, wenn Krug nach dem Universitätstreffen von Dr. Alexander nach Hause gefahren wird und dort vor der Haustür auf ein eng umschlungenes Liebespaar trifft. Hier heißt es dann: „Close up, close up!“ (BS 59), woraufhin der Kamerafokus rasch auf das Pärchen zufährt und eine Nahaufnahme präsentiert, wie sie fast jeder Film vorweisen kann...

Der Beginn von Kapitel acht ist wie eine lange Kamerafahrt inszeniert, die die Kulisse des Romansettings in einem momentanen Bild einfängt. Der Leser vollzieht diese Fahrt vor seinem geistigen Auge mit. Vom Blick auf vertrocknete Pfützen ausgehend, wandert die Kamera über glänzende Häuserfronten, zu frisch gestrichenen Sitzbänken, verweilt kurz an einem im wolkenlosen Himmel hängenden Luftballon, fährt weiter zu einer Ansicht eines belebten Cafés und kommt schließlich an auf der Straße liegenden Überschuhen und einem blutbeflecktem Manschettenknopf zur Ruhe (BS 114f). Die trügerische Friedlichkeit der Kamerafahrt wird durch die finale Einstellung entlarvt. Seine szenische Perspektivenführung zeigt, dass er nicht nur ein 'göttlicher' Drehbuchschreiber, sondern auch ein glänzender Regisseur ist, der es versteht, vor dem geistigen Auge des Lesers eine künstlerisch anspruchsvolle 'Cinematographie' zu entwerfen.

Auch ohne die Verwendung von schnellen Perspektiv-, bzw. Schnittwechseln, beweist der Erzähler-Autor zu Genüge seine Fähigkeiten als Filmregisseur; so in Kapitel XI, in dem Krug zu Paduk beordert wird: nachdem der göttliche Erzähler selbst in die fingierte Handlung getreten ist, erst Paduk und dann die gesamte Szene umgestaltet hat, erscheint auch die 'Kameraeinstellung', aus der der verschönerte Herrscher und sein Gast beschrieben werden, in einer merklich veränderten Position: „Photographed from above, they would have come out in Chinese perspective, doll-like, a little limp but possibly with a hard wooden core

under their plausible clothes – [...]“ (*BS* 127). Natürlich ist es der Erzähler-Autor selbst, der hier unter Verwendung von Filmterminologie („photographed from above“; „in Chinese perspective“) seine göttliche Perspektive ausdrücklich hervorhebt. Darauf verweist er selbst, wenn er fortfährt: „[...] – and the secret spectator (some anthropomorphic deity for example) surely would be amused by the shape of human heads seen from above.“ (*BS* 127) Auch seine instruierende Anweisung am Ende dieses Kapitels („The actor playing the recipient should be taught not to look at his hand while he takes the papers very slowly [...] but to stare straight at the giver.“ (*BS* 130f)) kann in einem filmischen Kontext interpretiert werden. Der auktoriale Kommentar wirkt hier, als ob der Leser Zeuge bei einem Filmdreh ist, in dem der Regisseur gerade die Aufnahmen unterbricht und seine Schauspielfiguren instruiert, wie sie zu spielen haben.

Wie der Regisseur eines Films hat der Erzähler-Autor eine genaue Vorstellung, wie seine Fiktion von den Lesern aufgenommen werden soll. Kein Detail, auch keine Stelle der Uneindeutigkeit, soll einer anderen Interpretation zueigen werden, als der von ihm beabsichtigten. Infolge unserer eigenen Mitarbeit am Text rezipieren wir so ein literarisches Werk, das ‘filmische Tiefenschärfe’²⁹⁰ besitzt.

IV.1.2. Perspektivische Rätsel:

Jedoch, nicht immer sind die vom auktorialen Erzähler platzierten perspektivischen Konsistenzlücken so gestaltet, dass sie vom Leser problemlos mit der einen, offensichtlichen Deutung nachvollzogen werden können, wie es eben beschriebene ‘Filmszenen’ anbieten. An einigen Stellen scheinen diese absichtlich unlösbar gehalten zu sein. Bereits im zweiten Kapitel, wenn Krug auf der Brücke von zwei Radfahrern überholt wird, trifft der Leser auf eine derartige Passage:

With an alacrity that was in odd contrast with their advanced age and spindle legs, the bearded ones jumped upon their mounts and pedalled off, wobbling in their eagerness to get away and exchanging rapid guttural remarks. What were they discussing? The pedigree of their bicycles? The price of some special make? The condition of the race track? [...] One always desires to find out what people who ride by are saying to each other? Krug walked as fast as he could. [...] (*BS* 24).

²⁹⁰ Walker, D. (1987: 273).

Unschwer kann sich der Leser ein Bild von Krug und den beiden seltsamen Radfahrern machen; was ihm jedoch weitaus schwerer fallen dürfte, ist eine genaue Bestimmung des Sprechers, der diese stumm formulierten Fragen stellt. Die Perspektive wechselt von berichtend zu fragend, von auktorial zu persönlich, von außen nach innen. Es ist nicht auszumachen, wer der Sprecher ist, der sich diese selbstreferentiellen Fragen stellt, genauso wenig ist auszumachen, an wen sich diese wenden. Kontextuelle Hilfestellung vom Erzähler-Autor bekommt der Leser nicht. Demnach kann der Fragende sowohl Krug, als auch der Erzähler-Autor sein; beziehungsweise auch beide gleichzeitig, in einer überlagerten Perspektive, in der beide Stimmen zu hören sind.

Vor einem ähnlichen Problem der Zuordnung der Perspektive steht der Leser, wenn es, nachdem der Erzähler-Autor Paduk verschönert hat, unvermittelt heißt: „I never noticed his eyes, or else his eyes have changed.“ (BS 124) Wieder steht der Leser vor der unlösbaren Aufgabe, den richtigen Blickwinkel zu dieser stumm geäußerten Bemerkung zuzuordnen. Die unweigerliche Frage lautet hier: ist dies Krugs Gedanke, der Paduk seit ihrer gemeinsamen Schulzeit nicht mehr gesehen hat und jetzt dessen Augen bemerkt, oder ist es der Erzähler-Autor, der seine verschönerte Herrscherfigur noch einmal betrachtet und daraufhin seine Verwunderung äußert? Eine Zuordnung des Sprechers ist in diesen beiden Beispielen nicht ohne auktoriale Hilfe möglich, da ein innerer Monolog (als solche sind beide Äußerungen durch die fehlenden Anführungszeichen erkennbar), der per Definition keinen Adressaten außer sich selbst hat, nur in einem vom Erzähler-Autor gestellten personalen Kontext einem Sprecher zuweisbar ist. Zudem liegt es nahe, anzunehmen, dass eine eindeutige Zuordnung (durch den Leser) vom Erzähler-Autor überhaupt nicht vorgesehen ist, da er, indem er seine Ich-Stimme mit der Krugs für den Leser untrennbar vereint, beim Leser, wie schon im Eröffnungskapitel, den Eindruck seiner fortwährenden Verbundenheit mit Krugs Bewusstsein sicherstellen kann. Dieser Eindruck einer Verbundenheit scheint am Ende des Romans vollends bestätigt zu werden, wenn die auktoriale Perspektive mitten im Satz in eine persönliche ‘Wir’-Perspektive wechselt: „Two things happened together: Ember said ‘Douglas’ and a dazzled doe plunged into the blaze of our lights.“ (BS 188) Dort, wo Krug ist, ist auch der Erzähler-Autor.

IV.2. Auktoriale Nähe:

Die auktorial distanzierte Erzählposition, die das Nabokovsche Erzählerbewusstsein für die Präsentation ihrer Fiktion nach Einsetzen der Handlung (Kap. II) gewählt hat, erlaubt es diesem, systematisch, sowohl die Aktionen der Hauptfigur im einzelnen, als auch das Gesamtgeschehen im allgemeinen, zu kommentieren, zu analysieren, zu unterbrechen oder gar explizit umzugestalten. Dabei variiert seine Distanz zum Erzählgeschehen in einem auffälligen Vor und Zurück, was den Eindruck einer fortwährenden Präsenz auf Erzählebene vermittelt. Neben den bereits besprochenen 'göttlichen' auktorialen Einmischungen²⁹¹ sind es vor allem in Klammern (Parenthesen) formulierte Äußerungen, die die auktoriale Nähe in einem Großteil des Textes spürbar machen. Ein erstes Klammerbeispiel findet bereits unmittelbar nach Einsetzen der Handlung statt: „The movement (pulsation, radiation) of its features (crumpled ripples) was due to her speaking [...]“ (BS 15). Scheinbar objektiv ergänzend verweist er uns auf die Möglichkeit von Alternativformulierungen. Ähnlich verfährt er auch wenig später, sogar direkt an den Leser gewandt: „(You see the good woman thought that bullets were still flukhtung about in the night, meteoric remnants of the firing that had long ceased)“ (BS 16).

Als (auktorialer) Erzähler steht er dem Textgeschehen wesentlich näher als der Leser, er kann jedes Detail seiner Welt sehen, jeden Gedanken seiner Figuren lesen, wir dagegen nur das, was uns durch ihn gewährt wird. Viele der Klammerbeispiele drücken dieses Verhältnis aus, indem sie uns 'zusätzliche' Informationen und visuelle Hilfestellungen gewähren, die wir auf Textebene sonst nicht bekommen würden: „[...] and Paduk's stumpy fingers (the edible part of each fingernail gone except for a dark linear limit embedded in a roll of yellowish flesh) drummed upon the bright keys.“ (BS 66); „At this moment the nursery window (last one on the left, fourth floor) flew open and one of the youth leaned out [...]“ (BS 171); oder auch eingebettet in einen indirekt wiedergegebenen Monolog Crystalsens (ein ranghoher Vertreter des ekwilistischen Systems), um dessen Äußerung nicht zu 'unterbrechen': „The experiment might be criticized, of course, but that was not the point (Crystalsen carefully wiped the blood from his mouth and offered his none too clean handkerchief to Krug [...]).“ (BS 181f)

Wohl am deutlichsten macht der Erzähler-Autor auf das bestehende Leser-Erzähler-'Abhängigkeits'-Verhältnis aufmerksam, wenn er sich als der einzige erweist, der das von ihm in die Fiktion eingebrachte Sprachengemisch übersetzen

²⁹¹ Siehe dazu Kapitel III: Gottesbeweise.

kann. Dieses präsentiert er an zahlreichen Stellen; hier eine kleine Auswahl: „You had better call that *ved' min ym* [son of a witch] there', he said.“ (BS 20); „{...} and although of course *domusta barbara kapusta* [the ugliest wives are the truest], still I do not think that {...}“ (BS 41); „the soldiers wanted their *frishtik* [early lunch]“ (BS 183). Diese unverständliche Hybridsprache – Nabokov nennt diese „a mongrel blend of Slavic and Germanic with a strong strain of ancient Kuranian“ (BS 9) – stellt neben den ebenfalls verwendeten französischen, deutschen, russischen und englischen Sprachbrocken, bei denen der Leser mitunter imstande ist, sich selbst den Sinn zu erschließen, die offizielle Sprache Padukgrads dar. Mit dem Einsatz dieser Hybridsprache ist somit nicht nur sichergestellt, dass der Leser von den Übersetzungskünsten des Erzähler-Autors abhängig ist, sondern auch, dass darüber hinaus der Eindruck einer autonomen Geschlossenheit der fiktiven Welt, d.h., deren Authentizität hervorgehoben und unterstrichen wird.²⁹²

In welchem Ausmaß wir jedoch auf die parenthetische Übersetzung des Erzähler-Autors angewiesen sind, offenbart sich, wenn uns diese vorenthalten wird: „*Prakhtata meta!* poor Dr. Azureus cried to the very quiet assembly. *Prakhtata tuen vadust, mohen kern! Profsar Krug malarma ne donje ... Prakhtata*“ (BS 56), oder auch zensiert wird: „Leave him alone, *merzantzy!* [a term of monstrous abuse] cried Krug.“ (BS 168). Unmißverständlich wird dem Leser hier deutlich gemacht, wie abhängig er von der ‘Arbeit’ des Übersetzers ist. Sein ‘Sprachwissen’ gibt ihm Macht über uns. Der Erzähler-Autor präsentiert sich hierbei als ein Übersetzungskünstler, der sich seiner Fähigkeiten, den Leser in der Rezeption des Erzählgeschehens manipulieren und kontrollieren zu können, durchaus bewusst ist.²⁹³ So verweist dieser auch deutlich auf seine Machtposition, wenn es ihm plötzlich zu müßig erscheint, das klischeehafte Französisch-Englisch so wiederzugeben, wie es von Prof. Beuret gesprochen wird:

‘Eez eet zee verity’, said Beuret, suddenly shifting to English [...] and speaking it like a Frenchman in an English book, ‘eez it zee verity zat, as I have been informed by zee reliable sources, zee disposed *chef* of the state has been captured together with a couple of other blokes (when the author gets bored by the process – or forgets) somewhere in the hills – and shot? But no, I ziss cannot credit – eet eez too orrible’ (when the author remembers again). (BS 41)

Ganz nach Belieben übersetzt er hier authentisch, oder auch nicht. Die Klammertexte sind deutliches Zeichen seiner Willkür. Ähnlich autokratisch präsentiert er sich

²⁹² Gove, A.F. (1977: 79).

²⁹³ Walker, D. (1987: 273).

parenthetisch dem Leser, wenn es in beinahe gebieterischem Ton heißt: „He had thick (let me see) clumsy (there) fingers which always trembled slightly.“ (BS 16); kurz nach Krugs Verhaftung, direkt an den Leser gewandt: „An old Russian legend says that the first thing a rastrelianyi [person executed by the firing squad] sees on entering the other side (no interruption please, this is premature, take your hands away)“ (BS 174); oder auch in ironischem Ton und scheinbarem Selbstgespräch: „[Hustav:] ‘Come, get up, you really must not be so disobedient.’ (How if I answer ‘no?’).“ (BS 112) Insbesondere mit letztgenanntem Beispiel wird dem Leser klar vor Augen geführt, in welcher Abhängigkeit er sich von der Vermittlung des Erzählers befindet. Egal was dieser erzählt oder wie er es erzählt, der Leser ist grundsätzlich in der Position des passiv (re)agierenden Rezipienten.

IV.3. Auktoriale Distanz:

Merklich distanziert erscheint der auktoriale Erzähler zu seiner eigenen Fiktion in den Kapiteln, die der Festnahme Krugs folgen. Während die vorherigen Kapitel, proper gefüllt mit detailverliebten Schilderungen, abstrakten Gedankenspielen und ‘Gottesbeweisen’, den Erzähler-Autor in einer nahezu fühlbaren Nähe zur Erzählhandlung erscheinen ließen, wirkt dieser in den Krugs Verhaftung nachfolgenden Kapiteln auffallend zurückhaltend. Dies ist vor allem auf die umfassende Nutzung von typischen Mitteln der erzählerischen Raffung zurückzuführen. Eine Beschleunigung erhält die Erzählhandlung durch die Raffungsart der „zeitlichen Aussparung“²⁹⁴, welche eingebracht wird, um den Ewigkeitseindruck leerer Momente verkürzt auszudrücken („Four years elapsed. Then disjointed parts of a century. Odds and ends of torn time. Say, twenty-two years in all. The oak tree before the old church had lost all its birds; alone, gnarled Krug had not changed.“ (BS 177)), als auch durch die Methode der ‘Zusammenraffung der Ereignisse’²⁹⁵ in großen Schritten: „At 11.24 p.m. a policeman (now in uniform) stole in [...]. At 11.43, the same man, but now wild-eyed and dishevelled was led back [...]. At 12 punctually [...]. At 1.08 a.m. [...]“ (BS 180f).

Auch der direkte Kontakt zu seiner Hauptfigur ist in diesen Kapiteln nicht mehr vorhanden, was sich vor allem im Fehlen von inneren Monologen bemerkbar macht. Zusätzlich intensiviert wird der Distanzeindruck des Erzähler-Autors durch

²⁹⁴ Vogel, J. (1990: 109).

²⁹⁵ Vogel, J. (1990: 109).

die Tatsache, dass Krugs Äußerungen auf Handlungsebene zuerst nur noch in indirekter Rede wiedergegeben werden („Krug answered – yes, he was ready to broadcast to some of the richer foreign states [...]“ (BS 181)) Kurz darauf werden selbst seine nonverbalen Äußerungen nur noch eingefügt im indirekt referierten Monolog Crystalsens in Parenthesen wiedergegeben.²⁹⁶ (BS 181f) Ganz offen tritt die erzählerische ‘Abwesenheit’ und Distanz zum Erzählgeschehen und insbesondere zu Krug jedoch erst dann zutage, wenn der Erzähler-Autor, nachdem Leser und Krug über die Todesumstände Davids informiert wurden, plötzlich wieder ganz nah an der Textoberfläche erscheint und mit der schlichten Bemerkung hervortritt: „Now we take all this, press it into a small ball, and fit it into the centre of Krug’s brain where it gently expands.“ (BS 183) Erst mit dieser Wiederkehr wird seine ‘Abwesenheit’ retrospektiv wirklich wahrnehmbar. Die sarkastisch-zynische Weise, in der er diese ‘psychische Bombe’ für Krug zusammenfassend ‘zündet’, beweist, dass die vorangegangene Distanzveränderung der Vorbereitung und intensivierenden Wirkung seines Wiedererscheinens dienen.²⁹⁷ Mit seiner ‘Abwesenheit’, der Raffung der Erzählhandlung und dem Ausschluss von Krugs Bewusstsein hat der Erzähler-Autor dem Leser ausreichend Freiraum bereitgestellt, damit sich dieser aktiv emotional am Geschehen beteiligen kann; und zeigt ihm dann mit einem Satz, dass alles auf seine Inszenierung zurückzuführen ist.

In ähnlicher Weise verfährt der Nabokovsche Erzähler weiter bis zu seinem finalen persönlichen Auftritt am Ende des Romans, in welchem er sich so nah an der Textoberfläche präsentiert, dass die eigentliche Erzäh(er)ebene zur Handlungsebene wird. Erneut erscheint die Handlung gerafft und das Bewusstsein Krugs unerreichbar, um so heftiger wirkt dessen Zusammenbruch, wenn der Erzähler-Autor just in dem Moment, in dem Krug mit der Leiche seines Sohnes konfrontiert wird, erneut sichtlich nahe am unmittelbaren Textgeschehen erscheint. Indem er den völligen Kontrollverlust seiner mental mit ihm verbundenen Hauptfigur selbst durchspielt, wird der ‘reale’ Eindruck der emotionalen Qualen Krugs auf uns enorm verstärkt. Das Ausmaß seines Schmerzes ist so umfassend, dass der Kontakt mit seinem Schöpfer kurzzeitig völlig abbricht, der Erzähler-Autor nur noch wirre, ihm selbst unverständliche Sprachfetzen ‘auffängt’,

Tut pocherke zhibizni stanovitsa kraine nerazborchivym [here the long hand of life becomes extremely illegible]. *Ochevidtzy, sredi kotorykh byl i evo vnutrennii sogliadatoi* [witnesses

²⁹⁶ Siehe dazu auch Kapitel IV.4.: ‘Lachen und Entsetzen – die Groteske’.

²⁹⁷ Siehe dazu auch Kapitel IV.4.: ‘Lachen und Entsetzen – die Groteske’.

among whom his own something or other ('inner spy'? 'private detective'? The sense is not at all clear)] *potom govori* [afterwards said] *shbo evo prishlos' sviazat'* [that he had to be tied]. (BS 187)

und nur langsam, nachdem Krug niedergedrungen und gefesselt ist, wieder zu seiner auktorialen, allwissenden Form 'zurückfindet'. Sein finaler, die Fiktion beendender Auftritt kommt hiernach nicht mehr wirklich überraschend; durch das ständige Variieren seiner Distanz zur Erzählhandlung, und insbesondere zu Krug, ist der Leser schon andeutungsweise vorbereitet.

IV.4. Lachen und Entsetzen – die Groteske:

Das offensichtliche Ziel des Erzähler-Autors ist es, den Leser sowohl zu verzaubern als auch zu entzaubern. Infolgedessen folgen Fiktion und Metafiktion, Illusionierung und Desillusionierung, sowie perspektivische Nähe und Distanz unmittelbar aufeinander, gehen auseinander hervor, oder treten gleichzeitig auf. Vervollständigt und gekrönt wird diese kontrastreiche Gleichzeitigkeit durch den gestalterischen Einsatz der Groteske.²⁹⁸ Diese wird von Maria-Regina Kecht als etwas „fundamental Ambivalentes“²⁹⁹ definiert, wobei die wichtigsten Wesenselemente die „Disharmonie und Inkongruenz“³⁰⁰ sind. Disharmonie und Inkongruenz kommen durch das Zusammentreffen zweier unvereinbarer, sich gegenseitig ausschließender emotionaler Bereiche zustande, Lachen und Furcht bzw. Entsetzen.³⁰¹ Infolge dieser Gleichzeitigkeit beider Emotionen wird im Leser ein dissonantes Spannungsverhältnis erzeugt: er weiß nicht, ob er lachen oder erschrecken soll, sich angezogen oder abgestoßen fühlen soll. Verwirrung, Täuschung und Desorientierung lassen sich demnach als Begleiterscheinung der Groteske benennen. Wesentlich für eine Groteskwirkung ist das Fortbestehen des emotionalen Konfliktes in einem ausgewogenen Verhältnis.³⁰² Verschiebt sich dieses Verhältnis in Richtung des Lachens, tendiert die Groteske zunehmend zum Absurden, Burlesken und Komischen, in Richtung des Entsetzens verschoben, kommt blanker Horror und letztlich Wahnsinn zum Vorschein.

²⁹⁸ Die Groteske findet auch in anderen der in dieser Arbeit analysierten Romane Nabokovs einen (hier nicht aufgeführten) Einsatz – an erster Stelle sind hier *Pale Fire* und *Pnin* zu nennen – allerdings nicht in derart romanübergreifender Form bzw. mit derart zentraler Funktion versehen wie dies in *Bend Sinister* der Fall ist. Für eine explizite Analyse der Groteske in verschiedenen Werken Nabokovs vergleiche Maria Regina Kecht (1983).

²⁹⁹ Kecht, M. (1983: 35).

³⁰⁰ Kecht, M. (1983: 35).

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Kecht, M. (1983: 37).

Das Mittel der Groteske findet wohl einen Einsatz in *Bend Sinister*, jedoch ist es, wie Nabokov dies selbst in der Einleitung formuliert, keineswegs das Hauptziel der Fiktion, einen grotesken Polizeistaat zu entwerfen, sondern ein Bild der menschlichen Tragödie von Adam Krug – „the beating of Krug’s loving heart“ (BS 7). Deswegen ist die Groteske in diesem Roman so angelegt, dass sie an erster Stelle das Bewusstsein Krugs, d.h. die Inkongruenz zwischen seiner eigenen Vorstellungswelt (Schein) und der ihn umgebenden, von Paduk beherrschten Wirklichkeit (Sein) widerspiegelt. Dabei ist die Inkongruenz so angelegt, dass die Groteskwirkung im Laufe des Handlungsgeschehens eine tendenzielle Veränderung erfährt, vom eher Komisch-Absurden der anfänglichen Brückenszene, über die Palastszene hin zur Horrorgroteske und dem sich anschließenden Wahnsinn, die den Tod Davids begleiten.

Anfangs, in der Brückenszene (Kap. II), ist es die unerschütterliche intellektuelle Distanz des trauernden Philosophen gegenüber den stumpfsinnigen, geistig retardierten Soldaten, die den Leser trotz des eigentlich bedrohlichen Charakters der Situation zum innerlichen Lachen bewegt. Als Leser fühlt man sich hier genauso in sicherer Distanz zu der drohenden Gefahr („And when we get fed up with guarding you, we’ll chuck you into the water and shoot at you while you drown.“ (BS 19)), wie sich Krug mit seinem sarkastischen Humor selbst zeigt: „I not bargee-bargee. You still do not understand. I am going to put it as simply as possible. They of the solar side saw heliocentrically what you tellurians saw geocentrically, and unless these two aspects are somehow combined, I, the visualized object, must keep shuttling in the universal night.“ (BS 25).

Wesentlich groteskere Züge trägt die bereits vielzitierte Palastszene, in der Krug Paduk ‘besucht’; der Leser hat, im Gegensatz zu Krug, den Terror, der von Paduk Diktatur ausgeht (Verhaftungen, Erschießungen, Geheimagenten etc.), längst wahrgenommen und wiegt das dadurch entstandene Gefühl des Entsetzens gegen die vom Erzähler-Autor als lächerlich präsentierte Beschreibung der Palastsequenz auf. Der Effekt ist eine Groteskwirkung. Wenn Krug den Wartesaal des Palastes betritt, scheint er sich in ein Reich der Groteske zu begeben. Sofort wird dort seine Achselhöhle von zwei verspielten Wächtern als Versteck einer Ampulle Schwefelsäure missbraucht (BS 121). Spiel und Säure bilden die unvereinbaren Komponenten, die gleichzeitig das für die Groteske typische Lachen und Entsetzen

hervorrufen, im selben Moment Nähe und Distanz zum Geschehen evozieren.³⁰³ Krug fügt sich distanziert diesen Aktivitäten. Die Groteskeindrücke dieser Palastsequenz lassen sich nahezu beliebig fortsetzen: ein ganzer Stab von Ärzten ist, unter strengster Bewachung, mit der Überwachung von Paduks Gesundheit beschäftigt (BS 122), aus versteckten Löchern in der Wand zielen Gewehre auf Krug (BS 126), Paduk selbst verzerrt Krugs Namen in die absurdesten Anagramme (z.B. „Gumakrad“; „Gumradka“ (BS 125)), ein Papagei, der nicht selbst spricht, sondern seine Nachricht im Schnabel trägt (BS 126), tritt auf, und ein Telefon, das aufgrund der ihm entgegengebrachten Ignoranz beinahe kollabiert („The telephone was ringing its heart out on the desk.“ (BS 126)), komplettieren das Szenario.

Wenn der Erzähler-Autor dieses grotesk inszenierte Bild mit seinem persönlichen Auftritt unterbricht, tritt die zweite Funktion des Einsatzes der Groteske in *Bend Sinister* hervor: sie dient nicht nur als Mittel, um die Inkongruenz von Krugs Schein- und Seinwelt zu verdeutlichen, sondern auch, um dem Leser das inkompatible Verhältnis von Fiktion (Schein) und Realität (Sein) zu vergegenwärtigen. Sein Auftritt und Geständnis der Falschheit seiner Schilderungen („No, it did not go on quite like that.“ (BS 127)) führt zur Desillusionierung des Lesers, neben das vormalige (leichtgläubige) Vertrauen in die auktorialen Worte (=Nähe) tritt ein bewusst forcierter Vertrauens(zusammen)bruch (=Distanz). Der dem Grotesken inhärente Distanzverlust wird so funktional verdoppelt und auf das Leser-Fiktions-Verhältnis übertragen.

Jedoch damit nicht genug, je mehr sich die Groteske tendenziell zum Horror hin bewegt, desto stärker wird der Leser emotional an das fiktionale Geschehen gebunden und damit erneut illusioniert. Wenn die unausweichliche Katastrophe schließlich über den uneinsichtigen Krug hereinbricht und David in ein Heim für asoziale Kinder verschleppt wird, ist der Leser völlig von dem Leid und den seelischen Qualen, die über den sorgenvollen Vater hereinbrechen, vereinnahmt. Der Erzähler-Autor tritt an dieser Stelle, wie im letzten Kapitel beschrieben, von der Seite seiner Hauptfigur zurück und zwingt diesen (und den Leser), den grotesk verzerrten Horror, der zu Davids Tod führt, zu erdulden.

Emphatisch reagiert der Leser auf Krugs Bemühungen, seines Sohnes wegen, nicht die Kontrolle zu verlieren. Im unnatürlichen Kontrast dazu steht das kindisch-

³⁰³ Carl Pietzcker schreibt zu diesem Distanzverhältnis von Lachen und Entsetzen: Das Groteske „lässt den Rezipienten sich in das Dargestellte einfühlen und distanziert ihn dennoch davon wie das Komische, so dass er ernsthaft betroffen und distanziert zugleich ist, sich mit Grauen als verstrickt erfährt und zugleich mit Lachen von außen betrachtet.“ (zitiert nach Kecht, M. (1983: 41)).

alberne Verhalten der ihn verhaftenden Ekwilistischen Agenten, das das emotionale Leid Krugs ins Groteske verzerrt (*BS* 169, 176). Dem Leser dürfte es angesichts der emotionalen Grausamkeit der Situation schwer fallen, diesen Albernheiten weiterhin mit distanzierterem Humor gegenüberzutreten. Der folgende Bericht Crystalsens über die Vorgehensweisen im „Institute for Abnormal Children“ (*BS* 181) kommt so einer ‚Banalisierung des Bösen‘³⁰⁴ gleich. Verharmlosend und euphemistisch verschönernd schildert dieser als temporäre Reflektorfigur Krug und dem Leser das absolute Grauen, den qualvollen Tod eines Kindes:

Unfortunately, the director of the Institute had understood, as who would not, that the child delivered to him was one of the so-called ‘Orphans’, now and then used to serve as a ‘release-instrument’ for the benefit of the most interesting inmates with a so-called ‘criminal’ record (rape, murder, wanton destruction of State property, etc.). (*BS* 181).

Das Grauen, das David erlebt haben muss, wird von ihm nicht direkt ausgesprochen, jedoch reichen seine Anspielungen völlig aus, um Krug und den Leser das Schlimmste ahnen zu lassen. Gerade darin liegt auch der manipulative Effekt der Indirektheit dieser Äußerungen, der interpretierende Leser wird unweigerlich in die Fiktion gezogen, verstrickt sich im Leiden Krugs und verliert so seine Distanz. Vom Grauen gepackt, stöhnt der Leser gemeinsam mit dem leidenden Vater auf, wenn der Erzähler-Autor, der die Ausführungen Crystalsens nahtlos übernimmt, in sadistisch-genüßlicher Weise Beschreibungen von Mord, Vergewaltigung und Verstümmelung in die Länge zieht, mit banalem pseudopsychologischen Wissen abzulenken versucht und den Mord wie ein therapeutisches Märchen erscheinen lässt.

And then the fun began. One of the patients (a ‘representative’ or ‘potential leader’), a heavy handsome boy of seventeen went up to the ‘little person’ and sat down beside him on the turf and said ‘open your mouth’. The ‘little person’ did what he was told and with unerring precision the youth spat a pebble into the child’s open mouth. [...] Sometimes the ‘squeezing game’ started at once after the ‘spitting game’ but in other cases the development from harmless pinching and poking or mild sexual investigations to limb tearing, bone breaking, deoculation, etc. took a considerable time. Deaths were of course unavoidable, but quite often the ‘little person’ was afterwards patched up and gamely made to return to the fray. Next Sunday, dear, you will play with the big boys again. A patched up ‘little person’ provided an especially satisfactory ‘release’. (*BS* 182f)

Nach diesen grauenhaft liebevollen Ausführungen, die sich von einer Stufe des Sadismus zur nächsten hochschrauben, ist der Tod Davids, der offensichtlich die

³⁰⁴ Wood, M. (1994: 59).

Rolle der 'little person' zu spielen hat, evident, aber unausgesprochen; die emotionale Spannung, mit der der Leser an den Text gefesselt ist, wird somit noch nicht gelöst. Der Erzähler-Autor arbeitet gezielt einem klar umrissenen Bild von Davids Schicksal entgegen. Diese ausdauernde, verharmlosende Indirektheit hat die Wirkung eines „Suspenseffekts“³⁰⁵: die Spannung wird erfolgreich verschleppt und der Leser erhöht infolgedessen seine Involvierung in die Fiktion. Besonders durch die sich uns aufdrängende Frage, ob David nun tot ist oder nicht, und wie lange Krug diese Qualen noch ertragen muss, erhöhen wir unsere eigene Beteiligung am Vollzug des Geschehens.

Durch Ausdrücke wie „mild sexual investigation“ oder „deoculation“, oder die abschließende Bemerkung („Next sunday,...“) erscheint der Erzähler-Autor, der seine Erzählerstimme hier geschickt mit der Crystalsens überlagert hat, als ob er es genießen würde, Qualen zuzufügen. Jedoch gerade auf solch eine Reaktion scheint der Nabokovsche Erzähler anzuspielen. Wenn der Leser ob der rezipierten 'verschönerten' Grausamkeit empört aufspringt, reagiert er genau so, wie es vom Erzähler-Autor vorbereitet wurde. Trotz diverser vorheriger Anspielungen auf den fiktionalen Status des vorgetragenen Erzählwerkes (z.B. die 'Palastsequenz', Kap. XI) wird der Leser wieder illusioniert und muss sich so am Ende vorhalten lassen, wieder die Distanz zum Roman verloren und sich emotional involvieren lassen zu haben – damit erneut in die Fiktionsfalle gegangen zu sein („it had been proven [...] that death was but a question of style“ BS 200). Er hat vergessen, dass der dargestellte Terror, sei dieser noch so brutal, keinerlei Konsequenzen auf unsere Realität haben wird. Zufrieden über den garantierten Erfolg seiner Manipulation, kann der Nabokovsche Erzähler seine Fiktion beenden.

Höhepunkt und gleichzeitig letzte Stufe der Groteske, die die Welt von *Bend Sinister* auszeichnet, ist der Wahnsinn Krugs. Wenn dieser mit Hilfe des Erzähler-Autors dem Wahnsinn verfällt, ist die bisherige Inkongruenz zwischen Krugs Bewusstsein und der Wirklichkeit seiner Umgebung nicht mehr in der alten Form vorhanden. Krug steht in seinem Wahnsinn außerhalb eines 'Seins'-Bezugs; Paduk, als auch seine auf ihn hoffenden Freunde und Kollegen können seine Bewusstseinswelt nicht mehr erreichen. „Der Wahnsinnige“, so Kecht, „steht außerhalb der gewohnten Weltordnung [...] Der Wahnsinnige erweckt den Eindruck, als ob er in geheimer Kommunikation mit einer anderen Welt stünde und von dort seine

³⁰⁵ Iser, W. (1971: 18).

Verhaltensanweisungen erhielt.“³⁰⁶ Von diesem Punkt des Buches zurückblickend, zeigt sich letztlich auch, dass die Verschiebung, die die Groteske im Laufe der Handlung erfährt, vom Erzähler-Autor so konzipiert ist, dass sie auf diesen finalen Kontakt zwischen Geschöpf und Schöpfer hinausläuft.

³⁰⁶ Kecht, M. (1983: 46).

Zusammenfassung – *Bend Sinister*:

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Leser bei der Rezeption von *Bend Sinister* vom Erzähler-Autor in einer ständig variierenden Distanz und einem ständig wechselnden Verhältnis von Illusionierung und Desillusionierung gehalten wird. Durch die Uneindeutigkeit der Perspektive, und insbesondere durch deren filmisch-szenische Gestaltung wird der Leser dazu verleitet, sich aktiv an der visuellen Gestaltung des Geschehens zu beteiligen. Der Erzähler-Autor ‘missbraucht’ dessen Vorstellungskraft mehrfach, um diesen dazu zu verleiten, sich selbst zu illusionieren. Allerdings existieren auch Perspektiven, die so gestaltet sind, dass sie niemandem eindeutig, oder nur Krug und dem Erzähler-Autor gleichzeitig zuweisbar sind. An diesen Stellen drängt der auktoriale Erzähler den Leser wieder aus der Fiktion heraus. Auf seine Position verweist er den Rezipienten auch durch seine zahlreichen parenthetischen Subtexte, mit denen er, ohne den Handlungsfluss wirklich zu unterbrechen, auf seine Kontrolle über die Fiktion aufmerksam macht. Das der Groteske inhärente zweideutige Wesen wird genutzt, um den Leser gezielt auf emotionaler Basis zu beeinflussen: einerseits wird er dazu animiert, sich an dem schier endlosen Leid der Hauptfigur zu beteiligen, andererseits wird ihm dann vorgehalten, die Fiktionalität des Ganzen vergessen zu haben. Der Erzähler-Autor zeigt sich hier nicht nur als Diktator gegenüber dem Schicksal Krugs, sondern auch als Tyrann gegenüber dem Leser. Seine eigene fiktionale Beschränktheit, wie sie am Ende aufgedeckt wird, erweist sich so für den Leser als Genugtuung. Seine erzählerische Willkür hat offensichtliche Grenzen.

D. *Pnin*

Einführung	153
I. Die Inszenierung des auktorialen Selbst	154
I.1. Erstbegegnung mit der Erzählerfigur	154
I.2. Die auktoriale Ich-Stimme	155
I.3. Auktoriale Präsenz und Bestimmtheit	157
I.3.1. Szenische Perspektivenführung	157
I.3.2. Retrospektive Erzählweise	159
I.3.3. Erzählerische Liebe zum Detail	160
I.3.4. Dialogregie und Gedankenkontrolle	161
I.3.5. Parenthetische Kommunikation	163
I.3.6. Leerstellen an leeren Stellen	165
II. Kontrollverlust gegenüber dem Leser	168
II.1. Die personale Ich-Perspektive	168
II.2. Konsequenzen des erzählerischen Perspektivwechsels	172
II.3. Existentielles und subjektives Erzählen	173
II.4. Sympathie	177
III. <i>Skaz</i>	179
IV. Von göttlicher Kontrolle zu menschlicher Anmaßung	183
IV.1. Der Entwurf des Geschöpfs	183
IV.2. Muster, Eichhörnchen und der Schlüssel zum Leben	185
IV.3. Die Struktur des Kontrollverlustes	189
Zusammenfassung – <i>Pnin</i>	200

Einführung:

*Pnin*³⁰⁷ beschreibt den Versuch einer namenlosen Ich-Erzählerfigur, das Leben eines Mitmenschen aus literarisch-ästhetischer Perspektive wie ein auktorialer 'Gott' zu gestalten und auf eine fiktionale Schablone zu reflektieren. Dies gelingt ihm jedoch nur bis zur Hälfte des Buches, das in sieben Kapitel unterteilt ist: ab dem vierten Kapitel schwindet seine auktoriale Kontrolle über die Fiktion, die fiktionalisierte Hauptfigur Pnin und auch den Leser zunächst leicht, im letzten Teil des Buches dann umfassend. Das Opfer seiner Obsession, Timofey Pnin, hingegen lernt zunehmend mit der Kontrolle und der Willkür des Erzählers umzugehen, und entkommt ihm letztlich ganz. Infolgedessen gewinnt man beim wiederholten Lesen des Buches den Eindruck eines zunehmenden Kontrollverlustes des auktorialen Erzählers.

Die Inszenierung des Erzählers N.³⁰⁸ und das damit verbundene Bild von Kontrolle und Kontrollverlust soll zum einen anhand seiner Selbstdarstellung gegenüber dem Leser, zum anderen anhand seinem Auftreten gegenüber der Hauptfigur der Fiktion, Pnin, veranschaulicht werden.

³⁰⁷ *Pnin* erschien ursprünglich in *The New Yorker* unter dem provisorischen Titel *My poor Pnin*. Dabei hatte jedes Kapitel seinen eigenen Titel: 1. „Pnin“; 2.* „Pnin Had Not Always Been Single“; 3. „Pnin's Day“; 4. Victor Meets Pnin“; 5.* „Pnin Under The Pines“; 6. „Pnin Gives A Party“; 7.* „I Knew Pnin“. Die mit einem Sternchen* versehenen Kapitel sind aus unterschiedlichen Gründen nicht in *The New Yorker* publiziert wurden, d.h. diese Kapitel sind erstmalig in Buchform erschienen (Barabtarlo (1993: 146)).

³⁰⁸ Wenn die namenlose Erzählerfigur des Romans *Pnin* (wir wissen nur seinen Vornamen: 'Vladimir Vladimirovich' (107)) in dieser Arbeit N. genannt wird, so geschieht das in Übereinstimmung mit der Benennung, wie sie in der Sekundärliteratur zu *Pnin* geführt wird. Barabtarlo gibt darüber hinaus auch den Grund für die Wahl des Majuskels 'N' an: „The Russian convention is to use capital N in much the same fashion as English uses X – to conceal identity or to avoid possible complications.“ (Barabtarlo, G. (1989: 213)). Anzumerken bleibt auch, dass N. (Vladimir Vladimirovich) in keinerlei Weise mit Vladimir Nabokov identisch ist, selbst wenn einige Lebensdaten der Erzählerfigur mit denen des Autors übereinstimmen. N. ist genauso wie der Erzähler-Autor von *Bend Sinister* die erzählende Stellvertreterfigur Nabokovs.

I. Die Inszenierung des auktorialen Selbst:

„Nur einer sei Herrscher.“

- Homer, *Ilias* -³⁰⁹

I.1.: Erstbegegnung mit der Erzählerfigur:

Der Standpunkt und der Blickwinkel sind auf der Textoberfläche die wesentlichen Kriterien zur Bewertung des Erzählers durch den Leser; aus Sicht des Erzählers sind dies gleichzeitig die wesentlichen Ansatzpunkte zur Beeinflussung des Lesers in seiner Textrezeption. Da der Erzähler in *Pnin* nicht durch ein Vorwort des Autors als auktorialer (‘anthropomorphischer’) Erzähler eingeführt wird, wie es etwa bei *Bend Sinister* geschieht, muss dieser sich in seiner Erzählerrolle und Erzählposition ‘selbst’ inszenieren – alleinig durch die Art der Vermittlung seiner Textwirklichkeit.

So eröffnet der Erzähler N. die Erzählhandlung mit einer wissensüberladenen detaillierten Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes der Hauptfigur Timofey Pnin (*P* 7), die ihn als scheinbar allwissende Erzählerfigur ausweist. Das Wissen Ns. ist dabei so tief greifend, dass er sogar Pnins Unterwäsche beschreiben kann („[...] he had always worn long underwear, its terminals tucked into the tops of neat silk socks, which were clocked, soberly coloured, and held up on his cotton-clad calves by garters.“ (*P* 7)), und ihn damit gleich auf der ersten Seite des Romans diskretionslos bis auf die Haut entblößt. Das Ausmaß seiner Wissensmacht reicht jedoch noch weiter, an Blicke auf die Gegenwart reihen sich Einblicke in Pnins Vergangenheit und – der scheinbar ultimative Beweis für seine erzählerische Omnipotenz – Einblicke in Pnins unmittelbar bevorstehendes Schicksal: „Now a secret must be imparted. Professor Pnin was on the wrong train.“ (*P* 8) Im Gegensatz zu seiner Hauptfigur weiß N., dass der Zug, in dem Pnin sitzt, diesen nicht zu seiner Vorlesung nach Cremona bringen wird. Er weiß auch, dass der Schaffner sich nur langsam auf das Abteil des Falschfahrers zubewegt, was ihm als Erzähler zusätzliche Zeit einbringt, mehr Wissen, mehr Anekdoten und mehr Fatalitäten seiner Hauptfigur vorzutragen und zwischendurch, in einer Parallelmontage, immer wieder an seinen auktorialen Wissensvorteil zu erinnern („And he still did not know that he was on the wrong train.“ (*P* 12); „The conductor [...] had now only three coaches to deal with before reaching the last one, where Pnin rode.“

³⁰⁹ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 22).

(P 13)). Darüber hinaus wird mit dieser Parallelerzählweise gleichzeitig eine erste Spannung evoziert.

Aber nicht nur durch die Vermittlung von detaillierten und intimen Wissen weiß N. sich in den ersten Abschnitten des Romans als auktorialer Erzähler zu inszenieren, sondern auch durch die Verortung seiner Perspektive. So heißt es zu Beginn: „The elderly passenger sitting on the north-window side of that inexorably moving railway coach, next to an empty seat and facing two empty ones, was none other than Professor Timofey Pnin.“ (P 7), und wenig später, unmittelbar nach Beendigung der alles enthüllenden Beschreibung Pnins: „Thus he might have appeared to a fellow passenger; but except for a soldier asleep at one end and two women absorbed in a baby at the other, Pnin had the coach to himself.“ (P 7f.) Als Leser fragt man sich hier unweigerlich, wer, wenn Pnin (fast) ganz allein im Abteil sitzt, dann derjenige ist, der diesen so genau und wissend beschreiben kann. Die Schlussfolgerung muss zwangsläufig einen allwissenden, allmächtigen Erzähler hervorbringen, der unsichtbar direkt neben, bzw. über seiner Hauptfigur steht, und diese dreht und wendet und von allen Seiten erzählerisch beleuchtet. Was hier bereits angedeutet wird, soll sich für den Verlauf eines Großteil des Romans fortsetzen: der Erzähler ist dort, wo Pnin ist, selbst in seinen Gedanken und Träumen. Dabney Stuart formuliert dies treffend in ähnlicher Weise: „He goes where Pnin goes, and because of this Pnin is never alone, even when he dreams.“³¹⁰

Mit wenig Handlungsaufwand schafft es der Erzähler so, sich von Anbeginn seiner Erzählung in seinem erzählerischen Standpunkt und seiner Erzählperspektive eindeutig in erhabener auktorialer Position zu situieren und somit den Eindruck eines die Fiktion kontrollierenden Vermittlermediums zu erzeugen.

I.2. Die auktoriale Ich-Stimme:

Bei näherer Betrachtung der auktorialen Perspektive wird erkennbar, dass *Pnin* zwar zu einem überwiegenden Teil aus einer distanzierten Er-Erzählweise präsentiert wird, jedoch mitunter auch in eine der Textoberfläche nahen, selbstreflexiven Ich-Erzählweise wechselt. Gerade mit der Nutzung einer erzählerischen Ich-Form, die zwischen die ansonsten dominierende Er-Form gefügt ist, wird dem Leser signalisiert, dass der Erzähler über ein eigenes künstlerisches Bewusstsein verfügt und die kontrollierende Instanz in der Textwelt ist.

³¹⁰ Stuart, D. (1978:137).

Während die auktoriale Er-Stimme offenbar dazu dient, aus omnipotenter Distanz das Leben Pnins darzulegen, trägt die Ich-Stimme scheinbar ausschließlich die Funktion, die Existenz eines künstlerisch-schöpferischen Bewusstseins mit Besitzansprüchen auf die vorliegende Fiktion und die darin eingeschlossenen Figuren (insb. die Hauptfigur Pnin) hervorzuheben. Als Er-Erzähler erscheint er uns unsichtbar, als Ich-Erzähler dagegen tritt er sichtbar hervor. Oder, um es mit der treffenden Formulierung Nabokovs auszudrücken, N. erscheint wie „[t]he guide who tightly squeezes one's hand tries, at the same time, to seem invisible.“³¹¹

Während andere Nabokovsche Erzählerfiguren wie z.B. jene in *Bend Sinister* ihre künstlerischen Machtansprüche an die Fiktion eher indirekt ausdrücken, neigt der auktoriale Erzähler von *Pnin* dazu, seine 'Besitzansprüche' gerade heraus direkt zu vermitteln. So heißt es beispielsweise in einem Moment auktorialer Selbstreflexion im ersten Kapitel: „Was his seizure a heart attack? I doubt it. For the nonce I am his physician, and let me repeat, I doubt it. My patient [...]“ (P 17f.). Die Rollenverteilung wird hier präzise formuliert, N. ist der „physician“, der über Pnins Leben entscheidet, Pnin dagegen hat sich ihm als „patient“ zu fügen. Ähnlich besitzergreifende Bezeichnungen finden sich in regelmäßigen Abständen im Laufe des Romans immer wieder und erfahren dabei eine stetige Steigerung bis zum sechsten Kapitel, von „our poor friend“ (P 16), über „my poor friend“ (P 36), bis hin zu „my poor Pnin“ (P 111).

Andere in der Ich-Form formulierte Äußerungen erscheinen wiederum weniger besitzergreifend und dienen 'lediglich' der Verdeutlichung der allgegenwärtigen, (jedoch) versteckten Präsenz der Erzählerfigur: „(I don't believe it but suppose)“ (P 48) oder „It warmed my heart, the Russian-intelligentski way he had of getting into his overcoat“ (P 54). Hierbei erscheint N. weniger direkt auf der Bühne, sondern eher als Kommentator mit Logenplatz.

Seine Ich-Stimme nutzt der auktoriale Erzähler darüber hinaus auch, um mit dem Leser in direkten Kontakt zu treten. Gleich seinen Erzählerkollegen der anderen Nabokov-Romane weiß er dabei offensichtlich nicht nur um die Existenz einer Leserschaft („O Careless Reader!“ P 62), sondern scheint auch das metafiktionale Gespräch mit dieser zu suchen. Dies wird an zwei Stellen besonders deutlich: zum einen, wenn N. sich in Kapitel eins über das stereotype Ende zahlreicher Fiktionen äußert: „Some people – and I am one of them – hate happy ends.[...]. Had I been reading about this mild old man, instead of writing about him, I would have

³¹¹ Stuart, D. (1978: 137).

preferred him to discover [...] that his lecture was not this Friday but the next.“ (P 22) und zum anderen am Anfang von Kapitel zwei, wenn bei den Clements, Pnins Vermieter, das Telefon klingelt und N. kommentiert: „Technically speaking, the narrator’s art of integrating telephone conversations still lags far behind that of rendering dialogues conducted from room to room, or from window to window [...]“ (P 26). Der Leser wird hier offensichtlich gezielt darauf gestoßen, dass er sich beim Lesen des Romans in Gegenwart eines kreativ-schöpferischen und die Fiktion kontrollierenden Bewusstseins befindet, das sich seiner erzählenden Rolle durchaus bewusst ist.

I. 3. Auktoriale Präsenz und Bestimmtheit:

Ganz im Gegensatz zu *Bend Sinister* ist die Perspektivenführung der ersten sechs Kapitel dieses Romans von einem hohen Grad an auktorialer Bestimmtheit (im Sinne von Deutlichkeit und Entschiedenheit) und auktorialer Präsenz geprägt. Mit erstgenannter arbeitet der *Pninsche* Erzähler einer Unbestimmtheit entgegen, die es dem Leser ermöglichen könnte, eigeninterpretatorisch zu Werke zu gehen, und seine Schilderungen anders wahrzunehmen, als von ihm intendiert. Letzteres weist ihn als den ‘Schöpfer’ des vorliegenden Erzähltextes aus.

I.3.1. Szenische Perspektivenführung:

Es existiert keine weitere Sicht auf die Erzählwelt als die des auktorialen Erzählers, d.h. die Hauptfigur Pnin ist nicht mit einem eigenständigen Bewusstsein ausgestattet, welches einen autonomen Blick auf die erzählte Wirklichkeit von innen ermöglichen könnte.³¹² Der Leser wird gezwungen, ausschließlich der Sichtweise N.s zu folgen. Bezeichnendes Beispiel für eine derartig dominante ‘gottgleiche’ Perspektivenführung findet sich am Anfang des fünften Kapitels, in der der auktoriale Erzähler sprichwörtlich über der Szenerie stehend aus der Vogelperspektive das Geschehen wiedergibt.³¹³

³¹² So wie es etwa in *Bend Sinister* geschieht, wo gedankliche Reflektionen des Erzähler-Autors mit jenen der Hauptfigur Krug einhergehen.

³¹³ Diese perspektivische Einstellung weist in ihrer auktorialen Erhabenheit starke Ähnlichkeit mit der ‘Gott-Perspektive’ des Erzähler-Autors in der Palast-Szene von *Bend Sinister* auf. Vgl. dazu in der Analyse zu *Bend Sinister*, Kap.III.4.2.: ‘Die Palastszene’.

From the top platform of an old, seldom used lookout tower – a ‘prospect tower’ as it was formerly termed – that stood on a wooded hill eight hundred feet high, called Mount Ettrick, in one of the fairest of New England’s fair states, the adventurous summer tourist [...] might have noticed an automobile that had turned off the highway just before reaching the bridge and was now nosing and poking this way and that in a maze of doubtful roads. [...] At times it might seem, to a less sympathetic soul than our imagined observer, that this pale blue, egg-shaped two-door sedan, of uncertain age and in mediocre condition, was manned by an idiot. Actually its driver was Professor Timofey Pnin, of Waindell College. (P 93f)

Natürlich ist dieser imaginierte Beobachter – „the adventurous summer tourist“ – niemand anders als N. selbst, der uns diese allesüberblickende Sicht ermöglicht. Erst nachdem Pnin identifiziert worden ist, fährt die erzählerische Kameraperspektive unseres Sommertouristen näher an diesen heran, erklärt uns, wie Pnin zu seinem Führerschein und Automobil gekommen ist, dass er auf dem Weg zu ‘Cook’s Place’ ist und sich verfahren hat; wird schließlich zum auktorialen Zeugen von Pnin beim Tanken und Auskunft einholen, um nachfolgend wieder zum Aussichtspunkt zurückzukehren, und von dort, aus göttlicher Warte, Pnin weiter auf seiner Irrfahrt zu beobachten. Der Leser agiert in dieser Textpassage, wie auch in einem großen Teil des restlichen Romans, nur als Zeuge, nicht als Teilhaber der Handlung. Diesen Zugang verwehrt ihm der auktoriale Erzähler bewusst und hält ihn auf seinem distanzierten Standpunkt fest. Am deutlichsten tritt diese offensichtliche Absicht, dem Leser den Zugang an der Mitgestaltung des Textes zu verwehren, hervor, wenn ihm in derselben Handlungssequenz von N. Unbestimmtheit vorgetäuscht wird: „[Pnin’s] various indecisions and gropings took those bizarre visual formst hat an observer [...] might have followed with a compassionate eye; but there was no living creature in that forlorn and listless upper region except for an ant who had his own troubles [...]“ (P 96) Die auktoriale Observation wird in genau dem gleichen ‘negativen Modus’³¹⁴ wiedergegeben, wie die bereits erwähnte Szene, in der Pnin im Zug nach Cremona beschrieben wird. Es scheint, als ob niemand anwesend sei, um das zu sehen, was zu sehen ist. Jedoch gerade durch die Detailliertheit der Beobachtung („an ant who had his own troubles“) wird evident, dass es jemanden geben muss, der anwesend ist. Dafür kommt nur der über allem stehende auktoriale Erzähler in Frage. Dem Leser wird sozusagen angeboten, die Perspektive zu übernehmen, im selben Atemzug jedoch wieder verwehrt: der ‘Bestimmer’ der szenischen Perspektivführung ist der Erzähler N.

³¹⁴ Stuart, D. (1978: 137).

I.3.2. Retrospektive Erzählweise:

Mit einem hohen Maß an Bestimmtheit und auktorialer Kontrolle ist auch die temporale Perspektivenführung gefüllt. Jedes der sieben Kapitel ist mit Rückblenden, Einblenden, Reflexionen und zeitlichen Abschweifungen gefüllt, die, in verschiedenster Zusammensetzung und nicht-chronologischer Reihenfolge, Momente aus Pnins gegenwärtigem und vergangenem Leben beleuchten und dabei insgesamt einen Lebenszeitraum von mehr als fünfzig Jahren umspannen. Einer anderen, als der vorgegebenen Reihenfolge der betrachteten Ereignisse kann der Leser nicht folgen; ganz im Gegenteil ist er konstant bemüht, den momentan vom auktorialen Erzähler betrachteten Zeitpunkt in eine geistige Gesamtchronologie einzuordnen, um so das gesamte Lebensbild erfassen zu können, das von Pnin entworfen wurde. Dabei sind diese rückblickenden Momente in der Regel so organisiert, dass der Erzähler N. in der Schilderung der momentanen Handlung nach Belieben und eigenem literarisch-ästhetischen Empfinden innehält, um den entsprechenden Baustein aus Pnins Leben in diesen gegenwärtigen Moment einzufügen, und nachfolgend in der Handlung fortzufahren.

Ähnlich dem Erzähler-Autor von *Bend Sinister* fasst auch N. seine Verfahrensweise der Zusammenstellung der Biographie seiner Hauptfigur in einem 'theoretischen Konstrukt' zusammen. Während jedoch in erstgenanntem Roman die Funktionsweise der 'retrospective machinery' explizit im Rahmen eines metafiktionalen Diskurses mit dem Leser erklärt wird,³¹⁵ ist die Verfahrensweise N.s eher versteckt platziert. So heißt es in einer seiner zahlreichen Abschweifungen, in der er über Lehrmethode („the naturalization of man-made things“ P 81) des Lieblingslehrers von Victor Wind referiert: „[Now] break the body of the car into separate curves and panels; then put it together in terms of reflections.“ (P 80). Auf die Figur Pnin übertragen bedeutet dieser Leitsatz, der Biograph fügt die ihm zur Verfügung stehenden einzelnen Bausteine von Pnins Leben („curves and panels“) nicht in einer chronologischen Reihenfolge zusammen, sondern „in terms of reflection“, so wie diese seinem künstlerisch-ästhetischen Empfinden entsprechend zum gegenwärtigen Erzählmoment passen. Als herausragende Beispiele lassen sich hierfür die beiden Schwächeanfälle Pnins im ersten und fünften Kapitel benennen.³¹⁶ „And suddenly Pnin [...] found himself sliding back into his own childhood.“ (P 18); „Timofey Pnin was again the clumsy, shy, obstinate, eighteen-year-old boy,[...] with

³¹⁵ Vgl. dazu auch in der Analyse zu *Bend Sinister*: Kap.III.1: 'Die Schöpfung Krugs'.

³¹⁶ Siehe dazu auch Kap.IV.2.: 'Muster, Eichhörnchen und der Schlüssel zum Leben'.

hallucinatory sharpness, imagined Mira slipping out of there into the garden [...] This feeling coincided somehow with the sense of diffusion and dilation within his chest.“ (P 111) Hier kommt es zu einem sprichwörtlichen Einbruch der Vergangenheit in die momentane Gegenwart, zwei identische Lebensbausteine werden mit Hilfe zeitlicher Spiegelung zu einem Bild zusammengefügt.

Mitunter ist die Anordnung der retrospektiven Betrachtungen auch ähnlich einer Parallelmontage angeordnet. Besonders auffällige Beispiele dafür lassen sich zu Beginn der eben beschriebenen Episode fünf lokalisieren, wenn, parallel zu Pnins gegenwärtigen Bemühungen, sein Fahrtziel zu finden, auktoriale Hintergrundinformationen über den vergangenen Erwerb seines Führerscheins und Automobils gegeben werden, oder auch in den bereits erwähnten ersten Abschnitten des Romans, wenn N., parallel zu Pnins Falschfahrt, dem Leser erste biographische Informationen zu dessen Person liefert. Der offensichtliche literarisch-ästhetische Nutzen der zeitlichen Parallelmontage von Gegenwart und Vergangenheit liegt darin, die Handlung fortschreiten, oder sich gar in einem Spannungsmoment zuspitzen zu lassen, und gleichzeitig die Lebensgeschichte der Hauptfigur zu vervollständigen.

Mit seiner temporalen Perspektivenführung verdeutlicht N, dass derjenige, der die Zeit kontrolliert, auch die Handlung, d.h. die gesamte Fiktion kontrolliert.

I.3.3. Erzählerische Liebe zum Detail:

Bestimmtheit bemüht sich der auktoriale Erzähler auch in der szenischen (Aus-) Gestaltung zu zeigen. Obwohl mehr als dreihundert Personen,³¹⁷ die mehr oder weniger nah am Rand des Geschehens durch den Roman geführt werden, für eine recht knappe, verkürzte Darstellung der Handlung sprechen, ist der Eindruck, den der Großteil der einzelnen Szenen vermittelt, von einer auffälligen Geruhsamkeit und Liebe zum Detail geprägt. Als auktorialer Erzähler nimmt N. sich alle Zeit, um seine literarischen Visualisierungskünste zu präsentieren. Sei es die Beschreibung von Pnin auf dem Weg nach Cook's Place, die seiner zahlreichen Unterkünfte, seiner Gestik und Mimik, der mit einer magischen Aura versehenen Kristallschale, die er von Victor geschenkt bekommt, oder auch die grandiose Innenansicht seines Mundraumes („His tongue, a fat sleek seal, used to flop and slide so happily among the familiar rocks, checking the contours of a battered but still secure kingdom, plunging from cave to cove, climbing this jag, nuzzling that notch, finding a shred of

³¹⁷ Barabtarlo, G. (1993: 145).

sweet seaweed in the same old cleft; [...]“ (P 32)), ohne Hektik schwelgt N. in den ausführlichsten und detailliertesten Betrachtungen. Natürlich laden diese detaillierten Szenen- und Objektgestaltungen den Leser zum visuellen Nachvollziehen ein. Dies ist vom Erzähler auch so beabsichtigt, allerdings nur in der von ihm vorgegebenen Weise. Indem er detailliert gestaltete Einzelheiten und Szenen ohne Interpretationsfreiräume präsentiert, unterläuft er latente Bemühungen des Lesers, eigenständig interpretatorisch oder imaginativ tätig zu werden. Ohne uns an der Erstellung der Textwirklichkeit mit zu beteiligen, vollziehen wir genau das nach, was N. mit auktorialer Bestimmtheit vorgibt.

I.3.4. Dialogregie und Gedankenkontrolle:

Natürlich besteht der Roman nicht nur aus auktorialer Berichterstattung, Kommentaren und detaillierten Beobachtungen. So sind, um einen Eindruck des einseitigen, Langeweile evozierenden Erzählens zu vermeiden, insbesondere jedoch, um die dargestellte Hauptfigur Pnin lebendig, d.h., mit einem eigenen, obgleich keinesfalls autonomen Bewusstsein ausgestattet, erscheinen zu lassen, eine ganze Anzahl von mehr oder minder langen Dialogen zwischen ihm und seiner Umgebung, sowie eine Reihe seiner Bewusstseinsreflexionen eingefügt. Jedoch sind selbst diese so gestaltet, dass das Bemühen um auktoriale Kontrolle deutlich zutage tritt.

Bereits durch die konsequente Benennung Pnins als Pnin, wann immer er eine verbale Äußerung tätigt (die am häufigsten auftretenden sind: ‘said Pnin’, ‘cried Pnin’, ‘queried Pnin’, ‘wailed Pnin’, ‘exclaimed Pnin’), markiert N. seine Präsenz im Erzähltext und hält den Leser davon ab, sich in Pnin hineinzusetzen, oder sich gar mit ihm zu identifizieren. „Die Verwendung des Personalpronomens kommt nämlich“, so Stanzel, „der Versetzung des Lesers in das Bewußtsein der so bezeichneten Gestalt bzw. der Empathie mit ihrer Situation stärker entgegen als die Nennung des Namens, [...]“.³¹⁸ Auch wenn diese Art gleichförmiger Dialogregie eine recht eintönig wirkendes Mittel ist, um den Leser in seiner Textrezeption zu beeinflussen, erzielt es dennoch den gewünschten Effekt: es trägt auf subtile Weise dazu bei, den Erzähler N. als die alleinige Kontrollinstanz des Romans zu inszenieren und gleichzeitig den Leser auf Distanz zu halten.

Pnin scheint nur mit Erlaubnis des ‘göttlichen’ Erzählers, eingebettet in die auktoriale Perspektive, sprechen oder denken zu dürfen. So sind Pnins Wortlaute oft

³¹⁸ Stanzel, F.K. (1979: 244).

auch nur in indirekter, durch N. vermittelter, Rede wiedergegeben: „His hand flew to his right side. *It* was there, *slava Bogu* (thank God)! Very well! He would not wear his black suit – *vot i vsyo* (that’s all). He would retrieve it on his way back.“ (P 16) oder „Pnin eyed the bowl with pleased surprise as if seeing it for the first time. It was, he said, a present from Victor. Yes, how was he, how did he like St Bart’s? He liked it so-so.“ (P 128) Indirekt wird der Leser darauf hingewiesen, dass er nur durch N. als Medium an der von ihm kontrollierten Handlung teilhaben können.

Noch deutlicher verweist er auf seine kontrollierende Position, wenn er seine Hauptfigur schlichtweg in ihrer Ausführung unterbricht und diese selbst aus auktorialer Distanz weiterführt. So geschieht es zum Beispiel, wenn Pnin sich Victor, Lizas Sohn, vorstellt, diesem anbietet, ihn ‘Tim’ zu nennen und hinzufügt:

‘[...] it is naturally a concession to America which sometimes surprises me but always provokes respect. In the beginning I was greatly embarrassed –’
In the beginning Pnin was greatly embarrassed by the ease with which first names were bandied to America [...]. (P 87).

Pnin kann zwar sprechen, selbständig erzählen darf er in N.s Fiktion aber offenbar nicht. Dieses Recht behält der Erzähler sich alleinig vor.

Selbst in den wenigen Momenten der Innenperspektive, wenn Pnins Gedanken, Visionen oder kurze, stumme Monologe auf der Textoberfläche erscheinen, ist eine kontrollierende Präsenz des auktorialen Erzählers wahrnehmbar, die sich zwischen Sprecher und Leser schiebt. Sämtliche von Pnins geistigen Äußerungen werden indirekt durch die distanzierte Er-Form des vermittelnden N.s dargestellt („[...] but how limpid the vision was! In the middle of the front row he saw one of his Baltic aunts [...]“ (P 23)) oder durch einen auktorialen, mit parenthetischen Bemerkungen versehenen Rahmen eingekleidet („All of a sudden he thought: If people are reunited in Heaven (I don’t believe it, but suppose), then how shall I stop it from creeping upon me, over me, that shrivelled, helpless, lame thing, her soul? [...] – He seemed to be quite unexpectedly [...]“ (P 48f.)); ein direkter Zugang zum Bewusstsein der Hauptfigur wird dem Leser jedoch offenbar bewusst verwehrt.³¹⁹ Pnins Visionen, innere Monologe und persönliche Erinnerungen bringen den Leser zwar näher zur Hauptfigur des Romans, im selben Moment wird ihm jedoch von N. die Unerreichbarkeit des Bewusstseins Pnins signalisiert. Pnin, so

³¹⁹ Siehe auch bei Pnins anderen Visionen und inneren Monologe: P 18-21/61/66f/110-113/121.

scheint es, denkt, tut und spricht nur das, was der Erzähler erlaubt; er ist die Marionette des auktorialen Erzählers.

Mit der Bestimmtheit von Perspektivenführung, Dialogregie und Szenengestaltung, also dem 'Wie' des Erzählens führt er den Leser gezielt zu exakt **einer** Reaktion, **einer** Wahrnehmung, **einer** Interpretation, **einer** Art des Nachvollziehens seiner Darstellungen. Auf diese Weise wird sichergestellt, dass der Leser keinen Zweifel an der alleinigen Regiearbeit N.s hat.

I.3.5. Parenthetische Kommunikation:

Ähnlich dem Erzähler-Autor in *Bend Sinister* kommuniziert auch N. mit dem Leser vielfach mit Hilfe von Parenthesen.³²⁰ In *Pnin* dienen sie an erster Stelle der Verdeutlichung von auktorialer Nähe. An zahlreichen Stellen wird der Leser mit parenthetisch dargebotenen Zusatzinformationen, Kommentaren oder Bemerkungen versorgt, die an sich völlig nebensächlich sind, jedoch N. auf die Textoberfläche projizieren. Diese Art Klammerinhalte sind so auffällig gestaltet, dass sie zwangsläufig auf das auktoriale Bewusstsein verweisen müssen. Hier ein paar ausgewählte Beispiele aus dem auktorialen Bericht N.s, deren Erscheinung zwischen witzig, sarkastisch und überflüssig variiert: „Timofey's mother [...] was the daughter of the once famous revolutionary Umov (rhymes with 'zoom off')“ (P 19) ; „He wore a sparse auburn beard (today only white bristles would sprout if he did not shave – poor Pnin, poor albino porcupine!)“ (P 37); „('You see, I know your name,' he remarked parenthetically, lifting his useful index)“ (P 41); „Victor had, for once, fallen asleep as soon as he put his head under the pillow – a recently evolved method about which Dr Eric Wind (sitting on a bench, near a fountain, in Quito, Ecuador) would never learn.“ (P 91) Auch wenn diese Einfügungen auf den ersten Blick irrelevant erscheinen, erfüllen sie dennoch ihren Zweck: sie machen N. als die allgegenwärtige Stimme aus dem 'Off' spürbar.

Häufig finden Parenthesen auch Verwendung, um dem Leser mit gezielter Bestimmtheit das umfassende Wissen N.s über sämtliche Momente aus Pnins Leben näherzubringen: „(this was 1953 – how time flies!)“ (P 57); „(Saturday, February 12 –

³²⁰ Parenthesen sind in allen der hier analysierten Romane vorhanden. Eine exemplarische Analyse ihrer (gezielten) Verwendung durch die Erzählerfigur soll jedoch auf die Romaninterpretationen von *Bend Sinister* (Kap. IV.2.) und *Pnin* beschränkt bleiben, zum einen weil sie dort mit auffälliger Häufigkeit auftreten, zum anderen natürlich auch, um Wiederholungen zu vermeiden.

and this was Tuesday, O Careless Reader!)“ (P 62).³²¹ Mit der direkten Anrede des Lesers („O Careless Reader“) sichert N. sich auf geschickte Weise ab, dass dieser seine Wissensmacht wahrnimmt. Darüber hinaus bringt diese Einkleidung der Handlung in einen Zeitrahmen noch einen zweiten wesentlichen Effekt mit sich: die biographischen Schilderungen N.s gewinnen so an mehr Glaubwürdigkeit und Authentizität.

Auf ein möglichst authentisches biographisches Bild der Hauptfigur zielen auch die zahlreichen parenthetischen Übersetzungshilfen des auktorialen Erzählers ab. Zwar präsentiert N. keine eigens erfundene Hybridsprache, um die Abgeschlossenheit und Authentizität der entworfenen Wirklichkeit zu unterstreichen, wie es beispielsweise in *Bend Sinister* oder *Pale Fire* geschieht, jedoch tragen die regelmäßig eingestreuten russischen Sprachbrocken erheblich dazu bei, dass der Leser die Hauptfigur als wahrhaftigen (Exil-)Russen erkennt. Sowohl Dialoge Pnins und seiner Dialogpartner („*Gospodi, skol’ko mi im dayom!* (My, what a lot we give them!)“ (P 59)) werden in teilübersetzter russischer Form wiedergegeben, als auch ‘typisch’ russische Dinge und Gegenstände („*red botvina* (chilled beet soup)“ (P 108); „*ryabinovka* (a rowanberry liqueur)“ (P 128), die Pnin umgeben, und mit deren Benennung der Erzähler einen tiefen Einblick in die russische Kultur und Lebensweise vorweist. Interessanterweise präsentiert N. sowohl Übersetzungen vom Russischen in die Romansprache, als auch (Rück-)Übersetzungen ins Russische („Russian for ‘receipt’ (*kvitantsiya*)“ (P 16); „(*Timofey, zdrastryu!*)“ (P 44); „for non-drinkers (*dlya trezvykh*)“ (P 63)), was gleichermaßen die Authentizität der dargestellten Welt unterstreicht, da so der Eindruck von Originalität – so wie es im tatsächlichen russischen Wortlaut heißen würde – vermittelt wird.

Ebenfalls um ‘Echtheit’ scheint der auktoriale Erzähler bemüht zu sein, wenn er bei der Darstellung von Pnins russischem Englisch den Wortlaut der Hauptfigur ‘unübersetzt’ in reinem „Pninian English“ (P 55) wiedergibt: „He had enormous difficulty (‘dzeefeecooltsee’ in Pninian English)“ (P 55) oder ohne geklammerte Übersetzung: [Pnin:] „It is nine hundred ninety-nine, Todd Rodd, very simple! At the very end of the rodd, where it unites with Cleef Ahvenue. A leetle breek house and a beeg blahk cleef.“ (P 126). Neben der Originalität schiebt sich hier allerdings hauptsächlich der unterhaltsame Sarkasmus N.s über die typischen Aussprache-probleme seiner Hauptfigur im Umgang mit der Fremdsprache in den

³²¹ Siehe für weitere Beispiele auch P 9/42/58.

Vordergrund.³²² Mit distanzierendem Humor zielt er hier auf eine eventuelle Sympathiebekundung durch den Leser ab. Dem Lesern geradezu Tränen in die Augen und den Sarkasmus auf die Spitze treibt N., wenn er einen zutiefst verzweifelten Pnin auf der Suche nach Wodka und Soda folgendes hervorbringen lässt:

He came out of there, darkly flushed, wild-eyed, and she was shocked to see that his face was a mess of unwiped tears. 'I search, John, for the viscous and sawdust,' he said tragically. 'I am afraid there is no soda,' she answered with her lucid Anglo-Saxon restraint. 'But there is plenty of whisky in the dining-room cabinet. [...]'. (P 50)

Geschickt hält sich der auktoriale Erzähler hier mit einer parenthetischen Übersetzung zurück, um nicht als der offensichtliche Urheber dieser Worte und als auktorialer Peiniger Pnins in der emotional angespannten Situation zu gelten. Stattdessen lässt er Joan die Übersetzungsarbeit ausführen, und lehnt sich, gemeinsam mit dem Leser die artikulatorische Tollpatschigkeit Pnins belächelnd, für einen kurzen Moment zurück.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Klammertexte in *Pnin*, aber auch in den anderen hier analysierten Romanen, in verschiedener Funktion auftreten. Sie verweisen auf die Präsenz des erzählenden Künstlers, unterhalten den Leser auf gezielte Weise, vermitteln mitunter Authentizität und umfassendes erzählerisches Wissen und sind, darüber hinaus gezielt eingesetzte Subtexte, um den Leser in seiner Textrezeption mit Bestimmtheit zu lenken.

I.3.6. Leerstellen an leeren Stellen:

So paradox es klingen mag, Bestandteil der Bemühungen des auktorialen Erzählers von *Pnin*, dem Leser 'Leerstellen'³²³ in seinem Erzähltext vorzuenthalten, d.h., diesen von der aktiven Mitarbeit am Textgeschehen auszuschließen, ist es gerade, diesem Leerstellen anzubieten, allerdings an der richtigen Stelle. Dies kann folgendermaßen begründet werden: wenn der Leser allzu vehement und andauernd auf Distanz zur Erzählwirklichkeit gehalten wird, und der Text mit einem zu hohen Maß an

³²² Ganz anders wird der sarkastische Umgang N.s mit Pnins Aussprache bewertet, wenn sich im siebenten Kapitel seine eigene existentielle Beschränktheit offenbart. Siehe dazu auch Kap.II.3.: 'Existentielles und subjektives Erzählen'.

³²³ Iser, W. (1971: 16-23). Vgl zur Charakteristik von Leerstellen bzw. Interpretationsfreiräumen auch die Ausführungen in der Interpretation von *Bend Sinister* – Kap.IV.1.: 'Erzählperspektive, Interpretationsfreiräume und Filmtechniken'.

auktorialer Bestimmtheit gefüllt ist,³²⁴ dann fühlt sich der Leser ausgeschlossen und tendiert dazu, sich zu langweilen. Dahingehend erweist es sich als erzählerisch-manipulative Glanzleistung des Erzähler-Autors, den Leser hauptsächlich dort in der Mitgestaltung des Textes einzubinden, an dem dieser selbst pausiert. Zwar bildet jedes dieser Kapitel eine thematisch und zeitlich in sich geschlossene Einheit (insgesamt umfassen alle sieben Kapitel einen Zeitraum von circa fünf Jahren), jedoch ist ein Großteil der jeweiligen Kapitelenden bewusst so gestaltet, dass sie Interpretationsräume für den Fortgang der unmittelbaren Handlung offen lassen.³²⁵ Dadurch, dass *Pnin* als Episodenroman verfasst ist, wird (fast) jedes Kapitelende so gestaltet, dass sich, obwohl das Kapitel thematisch beendet ist, ein Spannungsmoment im Leser bildet, der nach Auflösung drängt. So geschieht es beispielsweise in Kapitel zwei, das unharmonisch mit einem verzweiferten Pnin endet („I haf nofing,” wailed Pnin between loud, damp sniffs, ‘I haf nofing left, nofing, nofing!’“ (P 51)), ebenfalls in Kapitel drei, das mit einem um Schlaf und Unterkunft bedrohten Pnin abschließt („In fact, the automatic revival of happy home-comings from dismal summer camps would have actually had Isabel kick open – Pnin’s – door, had not her mother’s warning yelp stopped her in time.“ (P 69)) oder auch in Kapitel sechs, das mit einem Bild von Pnin beim Verfassen eines Antwortbriefes an Dr. Hagen ausblendet. Die Frage, die sich der Leser an diesen Stellen automatisch stellt, ist ‘wie wird es weitergehen?’. Nur an diesen Stellen wird ihm ausreichend Freiraum eingeräumt, eigeninterpretatorisch zu Werke zu gehen. Der durch den forcierten Abbruch der Handlung hervorgerufene „temporäre Informationsentzug“³²⁶ veranlasst den Leser, sich aktiv an der Beseitigung dieser tatsächlichen ‘Leerstellen’ zu beteiligen und im nächsten Kapitel nach einer Auflösung zu suchen. Indem N. dem Leser eine direkt formulierte oder unmittelbare Auflösung der dargebotenen Leerstellen in den folgenden Kapiteln vorenthält, packt er diesen bei seiner automatischen Bemühung, Sinnzusammenhang und Textkonsistenz zu erstellen und sichert sich damit eine gewisse Grundaufmerksamkeit bei der Rezeption seiner Fiktion. Durch gezielt Unbestimmtheit wird der Leser so dazu animiert, den Fortgang der Handlung weiter zu verfolgen.

³²⁴ Iser, W. (1971: 16).

³²⁵ Die Gestaltung dieser Leerstellen ist sicherlich ursprünglich dadurch motiviert gewesen, dass die einzelnen Episoden von *Pnin* zeitlich versetzt in *The New Yorker* erschienen sind und der Leser damit animiert werden sollte, den Fortgang der Handlung in der nächsten Ausgabe gespannt weiterzuverfolgen.

³²⁶ Iser, W. (1971: 18).

Insgesamt betrachtet, inszeniert sich der Erzähler von *Pnin* gegenüber dem Leser beinahe überdeutlich als auktorialer Erzähler. Von der ersten Zeile an präsentiert er sich als allmächtiger und allwissender Begleiter Pnins, der unsichtbar und scheinbar körperlos in göttlicher Position über dem Subjekt seines Erzähltextes schwebt, dessen Leben gesamtheitlich durchdringt, erzählt, kommentiert, bewertet, beurteilt und reflektiert, letztlich das Innerste nach außen kehrt. Dabei weist er eine Bestimmtheit und erzählerische Dominanz auf, die von der Bemühung gezeichnet erscheint, den Leser in umfassender Weise davon abzuhalten, seine erzählerischen Darstellungen anders wahrzunehmen als intendiert. Dies kommt vor allem in seiner Gestaltung der szenischen Perspektivführung und der Art und Weise seiner Komposition der biographischen Bausteine von Pnins Leben zum Ausdruck, aber auch in der wortreichen Ausgestaltung jedes einzelnen Details oder in seiner Verfahrensweise, dem Leser Zugang zu den Gedanken und Äußerungen seines Protagonisten zu gewähren. Abgerundet werden diese allgegenwärtigen Kontrollbemühungen durch den Einsatz unzähliger kommentierender Klammertexte, die hauptsächlich auf seine Präsenz verweisen. Allerdings zeigt sich auch, dass seine erzählerische Bestimmtheit so gestaltet ist, dass der Leser sich nicht völlig zurückgewiesen fühlt, oder gar das Interesse an einer Weiterverfolgung des Textgeschehens verliert. Am effektivsten erweisen sich hierbei die von N. gezielt platzierten Interpretationsfreiräume zwischen den einzelnen Kapiteln; wie das nächste Kapitel zeigen wird, jedoch auch das zunehmende Eindringen einer persönlichen Erzählperspektive in den Romanverlauf, das im letzten Kapitel in einem totalen Perzeptionswechsel der Erzählerfigur durch den Leser gipfelt.

II. Kontrollverlust gegenüber dem Leser:

„Der Bösewicht verstellt sich oft, aber
an seiner rauhen Stimme und an den
schwarzen Füßen werdet ihr ihn
gleich erkennen.“

- Jakob u. Wilhelm Grimm, *Der Wolf
und die sieben jungen Geißlein* –³²⁷

II.1. Die personale Ich-Perspektive:

Sämtliche der soweit beschriebenen Bemühungen N.s, sich als auktorialer, Fiktion, Figur und Leserschaft kontrollierender Erzähler in Szene zu setzen, gewinnen im letzten Kapitel des Romans ein vollkommen anderes Erscheinungsbild, bzw. erweisen sich als Illusion, wenn dieser sich als eigentlich personaler Ich-Erzähler zu erkennen gibt. Hier zeigt sich plötzlich, dass die Pnin umgebende Wirklichkeit auch ohne die vorgebliche schöpferisch-erzählerische Kontrolle N.s existiert, ja, dass Hauptfigur und Erzähler im Grunde denselben Wirklichkeitsraum teilen und letzterer gar nicht über Pnin steht, damit auch nicht dessen leibhafter Schöpfer sein kann. Das, was bis dahin wie eine komplett von N. fingierte Geschichte erschien, wandelt sich vor diesem neuen Hintergrund zu einer 'einfachen' Biographie einer namenlosen Person über deren Mitbürger Pnin.

Allerdings kommt dieser totale Perspektivenwechsel und die damit verbundene Erkenntnis der Subjektivität des Erzählten für den aufmerksamen Leser nicht gänzlich überraschend; bereits in den ersten beiden Kapiteln, aber insbesondere in Kapitel fünf, sind erste (wenn auch zu diesem Entwicklungsstand des Romans recht zweideutige) Anzeichen auf eine andere Erzählperspektive als die dargebotene auffindbar.³²⁸ Wenn der auktoriale Erzähler in Kapitel eins allwissend den Inhalt von Pnins Brieftasche beschreibt, heißt es, unauffällig in Ich-Form („my

³²⁷ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 1306).

³²⁸ Um Missverständnisse zu vermeiden, sei hier noch einmal darauf hingewiesen: in dieser Arbeit wird bezüglich der Seinsebene der rollenbewussten Erzählerfiguren zwischen einem auktorialen Ich (d.h. einem selbstreflexiven, körperlosen und nicht lokalisierbaren also extradiegetischen Ich, wie z.B. jenes in *Bend Sinister*) und einem 'weltlichen' Ich (d.h. einem leiblichen und lokalisierbaren, also intradiegetischen Ich, wie jenes in *RLOSK*, *LATH!*, *Pale Fire*) unterschieden, das der Erzählwirklichkeit zugehörig ist. Letzteres tritt im letzten Kapitel von *Pnin* offen erkennbar in Erscheinung, ist davor dagegen nur schwer von den auktorialen Einstreuungen zu unterscheiden. In meinen Ausführungen beschränke ich mich daher auf die jeweils eindeutig zuweisbaren Ich-Stimmen. Vergleiche diesbezüglich auch in Teil A dieser Arbeit die Ausführungen zu den theoretischen Grundlagen, Kap.I.2.: 'Der rollenbewusste Erzähler' und Kap.I.3.: 'Erzählmotivation'.

help“) eingefügt: „he carried in the inside pocket of his present coat a precious wallet with two ten-dollar bills, the newspaper clipping of a letter he had written, with my help, to the *New York Times* in 1945 anent the Yalta conference, and his certificate of naturalization;“ (P 14) und wenig später im zweiten Kapitel als Parenthese: „[...] and the kind Russian lady (a relative of mine) who was so helpful at the American Consulate.“ (P 39) Allerdings sind diese persönlichen Kommentare der Erzählerfigur durch ihre unauffällige, leicht überlesbare Platzierung unter all den auktorialen Anmerkungen zu diesem Entwicklungspunkt des Romans nur schwer als solche zu identifizieren.

Schon um einiges deutlicher ist das Erscheinen persönlicher, einer künstlerisch-ästhetischen Intention entbehrender Erzählerkommentare im fünften Kapitel. Wenn Pnin seinen Ausflugszielort ‘Cook’s Castle’, bzw. auch ‘Cook’s Place’ oder ‘The Pines’ (P 93) erreicht, präsentiert N., wie auch an anderen Stellen im Roman detaillierte Beschreibungen der Örtlichkeit und der anwesenden Personen. Diese Bemerkungen, die auf den ersten Blick wie völlig ‘überflüssige’ auktoriale Betrachtungen erscheinen, erweisen sich bei genauerer Betrachtung jedoch als höchst selbstbezogene Aussagen. Der Erwähnung Susan Marshalls fügt er so beispielsweise hinzu, „[that] it came as a shock to me and other well-wishers to learn that as a result of an operation Susan would remain childless all her life.“ (P 97); über Bolotov sagt er: „Personally I never cared much for Bolotov and his philosophical works“ (P 100), über Pnins Freund Chatau dagegen: „I confess to have been myself, at one time, under the spell of angelic Konstantin Ivanovich, namely when we used to meet every day in the winter of 1935 or 1936 [...]“ (P 104) und schließlich, im direkten Vergleich zu seiner Hauptfigur, stellt er fest: „This was the first time Pnin was coming to the Pines but I had been there before.“ (P 97f) Auch wenn nach jeder dieser Bemerkungen eine sofortige Rückkehr in die auktoriale Er-Perspektive erfolgt, passt das Erscheinen eines eindeutig subjektiven Ichs („Personally, I“; „I confess“), das Teil der Erzählwelt ist, überhaupt nicht in das ansonsten von Bestimmtheit und auktorialer Distanz durchsetzte Erzählbild. Im Resultat ist der Leser über die Vermischung der Wirklichkeitsebenen von gleichzeitig erlebendem und erzählendem Erzähler verwundert. Bedingt durch die sofortige Wiederaufnahme der distanzierten Er-Perspektive wird der Leser desorientiert und mit einem Zweifel ob der auktorialen Glaubwürdigkeit des Erzählers zurückgelassen. N. erscheint in diesen Erzählmomenten, wie durch ein Prisma verzerrt gleichzeitig innerhalb und außerhalb fern der Erzählwelt.

Auch im nachfolgenden sechsten Kapitel ist die körperliche Präsenz des Erzählers spürbar. So heißt es nicht mehr ausschließlich „my poor Pnin“ (P 111), sondern „Pnin and I“ (P 124) und „My friend and compatriot“ (P 125). Jedoch erst im letzten Kapitel des Romans wird diese rätselhafte Parallelexistenz von N., der gleichzeitig über dem und im Erzählgeschehen stehend erscheint, endgültig aufgelöst. Unmittelbar mit der ersten Zeile des Kapitels wechselt die Erzählperspektive von der auktorialen in die (weltliche) Ich-Erzählsituation; das Erzählte von objektiv zu subjektiv, der Erzähler selbst von unsichtbar, körperlos und identitätslos zu sichtbar, körperlich und identitätsbehaftet; der Grad seiner Zuverlässigkeit dem Leser gegenüber schließlich von glaubwürdig zu unglaubwürdig: „My first recollection of Timofey Pnin is connected with a speck of coal dust that entered my left eye on a spring Sunday in 1911.“ (P 146) So unscheinbar dieser selbst ist, letztendlich ist es ein Kohlestaubpartikel, der die Wirklichkeiten von Erzählerfigur und seiner Hauptfigur Pnin zusammenführt, bzw., beide als Teilhaber einer gemeinsamen Wirklichkeit ausweist und N. zwingt, die bislang getragene auktoriale Erzähl-Maske abzulegen. Der ‘Erzähler’ wird zu Dr. Pnin, einem Augenarzt, geschickt, in seinem Vorzimmer begegnet er zum ersten Mal dem Objekt seiner Roman-füllenden Obsession, Timofey Pnin.

Dabei erweist sich der Staubpartikel zwar als der erste, jedoch nicht einzige der von ihm erwähnten Kontaktpunkte mit Pnin, auf denen er seine ‘Pnin-Obsession’³²⁹ aufbaut. Diesem nachfolgend zählt N. sämtliche Begebenheiten auf, die ihn in irgendeiner Form im Laufe seines Lebens mit Pnin zusammengebracht haben. Auffälligerweise sind dies jedoch fast ausnahmslos eher indirekte Kontakte, N. ist ‘zufällig’ am selben Ort, verkehrt in denselben Kreisen wie Pnin, man sieht und kennt sich, jedoch weiß N. nicht wirklich viel über das Objekt seiner Obsession. Der Großteil der in seiner ‘Biographie’ eingebrachten Fakten, Daten, Anekdoten, Gerüchte und Beobachtungen entstammen Pnins sozialen Umfeld, von N. gesammelt und (um-)interpretiert.

Bedingt durch den Umstand bedingt, dass er innerhalb der von ihm und Pnin geteilten Wirklichkeit nicht seine eigene Existenz der Leserschaft darbietet, sondern die Geschichte einer anderen Person erzählt, schließt N. sich selbst aus dem

³²⁹ Mit dem Wechsel der Erzählposition geht, aus Lesersicht, auch ein Wechsel der Einstellung N.s zu Pnin einher: was vorher wie eine von N. gelenkte Marionette präsentiert wurde, erscheint jetzt als eine dem Erzähler gleichrangige Figur, die Mühe hat, sich dessen obsessiven Nachstellungen bzw. der ungebetenen Fiktionalisierung seines Lebens zu entziehen. Eine ähnliche, noch stärker ausgeprägte Obsession bringt die Erzählerfigur von *Pale Fire*, Kinbote, ihrem Nachbarn John Shade entgegen. Siehe dazu auch im Teil E dieser Arbeit, insbesondere in Kap.III.3.2: ‘Obsession – John Shade’.

Zentrum des Erzählgeschehens aus, d.h., er schildert das Geschehen eher als 'peripherer Erzähler' von dessen Rand aus. Er ist ein Erzähler, dessen „Rolle [...] die des Beobachters, Zeugen, Biographen, Chronisten [ist], nicht aber die des Helden, der im Zentrum des Geschehens steht.“³³⁰ Dies bringt unweigerlich die Frage hervor, wie N. überhaupt die Perspektive eines auktorialen Erzählers einnehmen kann, der per Definition seinen Seinsbereich nicht mit den übrigen Charakteren teilt,³³¹ wenn er als peripherer Ich-Erzähler sich eigentlich in einem gemeinsamen Seinsbereich mit Pnin befindet. Seine auktoriale Erzählposition während der ersten sechs Kapitel muss zwangsläufig vorgetäuscht sein, d.h., N. existiert als erzählendes und biographisierendes Ich innerhalb der Welt, die er in seiner Erzählung beschreibt, tritt jedoch ekstatisch aus dieser heraus. Damit vollzieht er im Grunde genau das nach, was Iser das „[Ü]berschreiten dessen, was ist“ nennt,³³² er fingiert. Allerdings tritt N. nicht ekstatisch aus sich heraus, um sich in seinem Sein zu erfassen, sondern, um aus einer fiktionalisierenden, übergeordneten Perspektive das Leben eines Mitmenschen schöpferisch-kontrollierend, in Worte zu fassen. Nicht über sein eigenes Leben will er von 'außen' Kontrolle erlangen, sondern über das Pnins. In seinem Erzähltext erhebt er sich also nicht zum Schöpfer einer neuen, autonomen Wirklichkeit, sondern zum allmächtigen Erzählgott der Version einer bereits existierenden Wirklichkeit, bzw. eines bereits existierenden Menschen und versucht, damit einen Status zu erreichen, den er in seiner existentiellen Beschränktheit nie erreichen kann. N. missachtet, dass eine dem Fingieren inhärente Gleichzeitigkeit von Wirklichkeit (das, was ist) und Möglichkeit (überschreiten dessen, was ist) rein hypothetisch ist und nur auf dem Papier existieren kann. Die Möglichkeit kann die Wirklichkeit nicht ersetzen und ein Erzähler-‘Gott’ seine erzählerischen Fähigkeiten nicht auf seine eigene Wirklichkeit übertragen. Daraus hervorgehend ist nicht nur seine auktoriale Perspektive vorgetäuscht, sondern ebenso die Kontrolle, die er vorgibt, über das Schicksal des ‘wahren’ Pnins auszuüben. Er kontrolliert nicht dessen Schicksal, sondern alleinig seine persönliche biographische Version von Pnins Vergangenheit, die er mit Mustern und Hinweisen auf sich selbst versieht.³³³

³³⁰ Stanzel F.K. (1979: 257/262).

³³¹ Stanzel F.K. (1979: 81).

³³² Iser, W. (1990: 10).

³³³ Siehe dazu auch Kap.IV.2.: ‘Muster, Eichhörnchen und der Schlüssel zum Leben’.

II.2. Konsequenzen des erzählerischen Perspektivwechsels:

Dem Leser stellt sich am Ende des Romans, nachdem die angeblich 'göttlichen' auktorialen Karten des Erzählers sich als Illusion eines 'weltlichen' Ich-Bewusstseins erwiesen haben, die Frage, warum N. den Status und die Kontrolle eines auktorialen Erzählers überhaupt aufgibt und durch die Erzählperspektive eines peripheren, in seiner Existenz und Glaubwürdigkeit eingeschränkten Ich-Erzähler ersetzt. Eine erste Erklärung bietet sich in der Tatsache, dass die erzählte Handlung nach sechs Kapiteln in der erzählerischen Gegenwart angelangt ist. N. kann zwar, wie in diesen Kapiteln zu lesen ist, hervorragend die Vergangenheit Pnins fiktionalisiert kontrollieren und gestalten, jedoch die auktoriale Kontrolle über dessen Zukunft, sowie über die daraus hervorgehende Gegenwart besitzt er, wie jedes andere sterbliche Wesen, nicht und muss infolgedessen im siebenten Kapitel Perspektive und Seinsbereich wechseln. Seine Fiktion ist mit seiner Ankunft in Waindell am Ende angelangt, d.h. N. hat einfach kein authentisches 'Material' mehr, das er in seine Pnin-Biographie einarbeiten kann.

Eine andere Erklärung dafür, weshalb er am Ende seiner Fiktion nicht einfach den Roman beendet und stattdessen die Identität wechselt, kann im Aspekt seiner 'Leiblichkeit' gefunden werden. Als auktorialer Erzähler begegnet N. dem Leser ohne „Leib“.³³⁴ Indem er ekstatisch aus sich herausgetreten auf der Textoberfläche erscheint, entleibt er sich quasi selbst, kann dadurch jedoch zum 'göttlichen' unsichtbaren Augen- und Ohrenzeugen all dessen werden, was er uns über Pnin erzählt hat. Als limitierter Ich-Erzähler trägt er dagegen einen 'Leib' mit sich und wird für den Leser 'sichtbar'. Demnach kann der Perspektivenwechsel mit dem paradoxen Bedürfnis N.s erklärt werden, als auktorialer Erzähler mit absoluter erzählerischer Kontrolle auch eine körperliche und vor allem sichtbare Verortung im Roman zu besitzen – der Wechsel zur Ich-Perspektive, so Stanzel, ist bedingt durch die „Sehnsucht des auktorialen Erzählers nach Abrundung, Vervollständigung seiner Persönlichkeit im Rahmen einer auch physisch bestimmten Existenz.“³³⁵ Nur, eine solche Vervollständigung kann der Erzähler von *Pnin* nie erreichen. Eine gleichzeitige Existenz auf beiden Erzählebenen ist nicht möglich: sobald N. als Erzähler in die Welt der von ihm beschriebenen Charaktere wechselt, erhält er zwar einen Leib und wird sichtbar, verliert damit jedoch im selben Moment seinen

³³⁴ Stanzel, F.K. (1979: 127).

³³⁵ Stanzel, F.K. (1979: 260).

‘göttlichen’ Status. Den Preis, den N. demnach für seine Leiblichkeit bezahlt, ist seine auktoriale Kontrolle über Hauptfigur, Textwirklichkeit und Leser.

II.3. Existentielles und subjektives Erzählen:

Parallel zu dem Perspektivenwechsel, den N. vollzieht, findet auch eine Veränderung in der Erzählmotivation, sowie ein daraus resultierender Glaubwürdigkeitsverlust gegenüber dem Leser statt. Die rein literarisch-ästhetische Erzählmotivation der ersten sechs Kapitel wird im letzten Teil durch eine existentielle Erzählmotivation ersetzt. Da davon auszugehen ist, dass N. den Perspektivwechsel von auktorial omnipotent zu subjektiv wissensbeschränkt bewusst vollzieht, ist anzunehmen, dass er dieselben Bemühungen, die er aufzeigt, um vor dem Leser als literarisch-ästhetischer Künstler zu erscheinen,³³⁶ auch auf sein Erscheinungsbild als ‘normaler Mensch’ überträgt. Das heißt, N. versucht auch auf existentieller Ebene den Eindruck zu steuern, den wir von ihm gewinnen. Erfolg erzielt er dabei jedoch nur in sehr geringen Ausmaßen. Indem er seine auktoriale Maske ablegt, legt er seine (Erzähler-)Karten offen auf den Tisch und gibt damit dem Leser die Möglichkeit, zu erkennen, dass er nicht wirklich über gute Karten (=Beweise seiner ‘Göttlichkeit’) verfügt. N. missachtet die Tatsache, dass es, um Kontrolle über seine Mitspieler (=Leser) zu bewahren, nicht so wichtig ist, über gute Karten zu verfügen, dagegen essentiell, über den Glauben des Mitspielers zu verfügen, er habe gute Karten.³³⁷ Wenn N. also mit offenen Karten spielt, wird sein selbstdarstellerisches, existentiell motiviertes Erzählverhalten sowohl erkennbar als auch durchschaubar.

Betrachtet man das siebente Kapitel, aber auch den vorhergehenden Teil, unter dem Aspekt des existentiellen Erzählens, wird ersichtlich, dass N., der selbst nur am Rande des Erzählgeschehens steht, versucht, sich seine eigene Identität durch Vergleiche mit Pnin zu erringen. Die vormals auktoriale Monostudie wandelt sich zur persönlichen Vergleichsstudie. Insbesondere im letzten Kapitel bemüht sich N., mit Hilfe von leicht durchschaubaren „Vergleichen nach unten“³³⁸, die eine deutliche Tendenz zum Angeberischen aufweisen, beim Leser eine höhere und vorteilhaftere Bewertung seiner/s Selbst zu erreichen. Bei seiner Heimfahrt zu „our rosy-stone house“ (P 146) fängt sich der kindliche N. das besagte Staubkorn ein, das ihn zu Dr. Pnin führt, der seine Praxis und Wohnung in einer dieser „middle-class apartments“

³³⁶ Siehe dazu Kap.I: ‘Auktoriale Vereinnahmung des Lesers’.

³³⁷ Gerhardt, V. (1996: 26).

³³⁸ Dauheimer, D./Frey, D. u.a. (1993: 100).

(P 147) hat. Dort trifft er auch das erste Mal auf Timofey Pnin, a „thirteen-year-old *gimnazist* (classical school pupil) in his *gimnazicheskij* uniform“ (P 147) und bemerkt, parenthetisch hinzugefügt: „(I attended a more liberal school where we wore what we liked)“. (P 148) Er betont, dass er sich den Staubpartikel auf seinem „beautiful new English bicycle“ (P 146) eingefangen hat, und der erinnerten Wahrnehmung eines Spielflugzeugs („a toy monoplane with linen wings and a rubber motor“ (P 148)) in Pnins Zimmer setzt er wenig bescheiden entgegen: „I had a similar one but twice bigger, bought in Biarritz.“ (P 148) Mit banalen, einer künstlerischen Intention entbehrenden Vergleichen der Sorte ‘Mein X ist größer als dein x’ bemüht N. sich von ‘Mittelklasse-Pnin’ hervorzuheben. Die Sympathie des Lesers gewinnt er mit dieser Art von Selbstdarstellung nicht.

Aber auch in den ersten sechs Kapiteln lassen sich rückblickend, jetzt aus der Perspektive eines weltlichen Erzählers, Textstelle lokalisieren, an denen N. anstrebt, in einem besseren Licht als Pnin zu erscheinen. So lässt er in seiner Fiktion andere Figuren auf ihn als „a prominent Anglo-Russian writer“ (P 117) und „a really fascinating lecturer“ (P 142) referieren, während er selbst Pnins Arbeit aus angemessener auktorialer Position degradiert: „No doubt Pnin’s approach to his work was amateurish and light-hearted.“ (P 9) Während er sich selbst als geschickt darstellt, präsentiert er Pnin als unbeholfen und unfähig: „His life was a constant war with insensate objects that fell apart, or attacked him, or refused to function [...]“. (P 12) Jedesmal, wenn er Pnin herabsetzt, hebt er sich indirekt selbst empor. Schließlich erstrecken sich auch über den gesamten Roman N.s Bemühungen, Pnin mit seinem sprachlich unausgereiften „Pninian English“ (P 55) lächerlich zu machen („dzeefeecooltsee“ P 55), während er selbst überwältigende sprachlich-verspielte Eloquenz darbietet. Gerade bei letzterem Vergleich wird augenscheinlich, dass N. dazu neigt, die generelle Bedeutung derjenigen Eigenschaften, die er an sich selbst positiv bewertet, zu überschätzen; infolgedessen bei Pnin nach solchen Vergleichskriterien sucht, mit denen er bei sich selbst besonders zufrieden ist.³³⁹

Nur zeigt sich gerade darin auch die Subjektivität seiner (Eigen- und Fremd-) Wahrnehmung. Der Erzähler stellt Pnin nicht nur mit Informationen und Interpretationen aus zweiter Hand, sondern insbesondere entsprechend seiner ureigenen, subjektiven Perzeption der Wirklichkeit dar. Seine Subjektivität wird zum Filter der Informationen, mit denen er seine Textwirklichkeit kreiert. Daraus hervorgehend ist es auch unmöglich zu bestimmen, was von der Gesamtheit seiner

³³⁹ Dauenheimer, D. /Frey, D. u.a. (1993: 89).

Schilderungen über Pnin 'wahr' ist, und was erfunden. Lucy Maddox hat diesen Zustand treffend in Worte gefasst: „Even when he seems most honest and straightforward, relating an event he himself has witnessed, his perspective frames the event and his imagination colors it, so that what we are given is always an image compounded of reality and imagination.“³⁴⁰

Die unvermeidliche Fehlbarkeit seiner Subjektivität zeigt sich genau dann, wenn er diese am stärksten betont. Mehrfach hebt der Erzähler in Kapitel sieben seine außergewöhnliche Memorierfähigkeiten hervor (P 148f), doch gerade, wenn er in geselliger Runde erneut mit den Qualitäten seines Gedächtnisses angeben will („the unusual lucidity and strength of my memory“ (P 150)) und beginnt, Anekdoten über seine Begegnungen mit Pnin zu erzählen, widerspricht ihm dieser (der ebenfalls zugegen ist) und behauptet, ihn nie zuvor getroffen zu haben. Bei einem späteren Treffen wirft dieser ihm in einer ähnlicher Situation sogar vor, ein furchtbarer Erfinder zu sein: „He makes up everything [...]. He is a dreadful inventor.“ (P 154f) Spätestens an dieser letztgenannten Stelle dürfte der Leser endgültig Zweifel an der Glaubwürdigkeit des Erzählers und der Zuverlässigkeit des von ihm Erzählten bekommen. Der widersprechende Pnin tritt gegenüber N. plötzlich als 'rivalisierender Erzähler'³⁴¹ auf und stellt den Sachverhalt, den N. uns zuvor beschrieben hat, aus einer anderen Perspektive in einer anderen, eigenen Version dar. Es wird deutlich erkennbar, dass N.s Sicht auf die ihn umgebende Wirklichkeit nicht die einzig wahre ist; seine auktoriale, von Bestimmtheit geprägte Perspektive erweist sich rückblickend als höchst subjektiv. Bezeichnenderweise wird der Leser an dieser Textstelle in die Situation gebracht, selbst zu entscheiden, wer die Wahrheit sagt. Gerade dieser Umstand ist ein deutliches Zeichen dafür, dass der gewandelte Erzähler die Kontrolle über die Leserrezeption seines Textes aus der Hand gegeben hat;³⁴² die vormalige erzählerische Bestimmtheit erscheint in diesem Romankapitel in erzählerische Unbestimmtheit umgewandelt. Eine eindeutige Festlegung auf eine 'wahre' Version durch den Leser ist dabei überhaupt nicht notwendig. Vielmehr macht die gleichwertige Existenz beider Versionen auf zweierlei aufmerksam: zum einen darauf, dass jeder entsprechend seiner Interessen, Normvorstellungen, kognitiven Fähigkeiten, emotionalen Befindlichkeit, seiner Bedürfnisse und Motivationen eine ureigene Wirklichkeit rezepiert, die niemals völlig kongruent mit

³⁴⁰ Maddox, L. (1987: 150).

³⁴¹ Zimmermann, J. (1996 : 38).

³⁴² Dieser Eindruck wird durch den letzten Abschnitt des Romans noch verstärkt, in dem in ähnlicher Form (hier durch Jack Cockerell) erneut verschiedene Versionen ein und desselben Ereignisses dargeboten werden. Siehe dazu auch das Ende von Kap.IV.3.: 'Die Struktur des Kontrollverlustes'.

der einer anderen Person sein kann,³⁴³ und zum anderen, dass eine wesentliche Konstituente dieses Prozesses, das Erinnern, höchst selektiv ist. Jeder erinnert sich seiner Vergangenheit entsprechend einer vorzugsweise positiven Unterstützung des gegenwärtigen Selbstwerts.³⁴⁴ Bedingt, durch die dreifache Erkenntnis, dass Pnin sein Leben eigentlich besser kennen sollte als sein Biograph, sowie, dass man sich von der auktorialen Erzählerstimme zu naiven Glauben hat verleiten lassen und dass die erzählerische Bestimmtheit und Kontrolle nur vorgetäuscht waren, neigt der Leser allerdings dazu, Pnins Version seiner Vergangenheit für glaubwürdiger zu halten, als die des eigentlichen Erzählers, trotz der Tatsache, dass dieser ihn nur als fiktiven durch N. vermittelten Charakter kennt.

Die Subjektivität seiner Wahrnehmung der Wirklichkeit hat schließlich auch die Konsequenz, dass N., im Gegensatz zum Leser, nicht zwischen einem 'realen' und (s)einem fiktiven Pnin unterscheidet. Er zeigt sich unfähig, zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit zu unterscheiden, sein eigenes künstliches Erzeugnis als solches zu betrachten und von der Realität abzutrennen.³⁴⁵ Stattdessen setzt er seinen fiktional verzerrten Pnin absolut und wundert sich, wie dieser ihm entfliehen kann. Nicht in der Lage, die Grenzen seiner eigenen Imagination zu erkennen, verliert N. neben Pnin auch die Kontrolle über die Wirklichkeit und wird so zum Gefangenen seiner eigenen verabsolutierten Fiktion.

Interessanterweise verfängt sich der Leser trotz der Desillusionierung über das Schaffen des Erzählers in einer Illusion: indem wir zwischen einem fiktiven und einem 'realen' Pnin unterscheiden, also letzterem eine illusionäre Existenz außerhalb der Fiktion N.s gewähren, bestätigen wir auch gleichzeitig N., als Teilhaber von Pnins Wirklichkeit, eine 'reale' Existenz, die sie beide, Hauptfigur und Erzähler eigentlich nicht haben.

³⁴³ Wittgenstein bringt diesen Zustand mit vier Worten treffend auf den Punkt: „Ich bin meine Welt.“ (Wittgenstein, L. (1989: 134: § 5.63)).

³⁴⁴ Frey, D. u.a. (1985: 108). Das selektive Erinnern schließt natürlich auch die Möglichkeit der Verdrängung ein, d.h., dass Pnin nicht gewillt ist, sich seiner verlorenen Kindheit in der Art, wie N. diese präsentiert, zu entsinnen.

³⁴⁵ Ein legendäres Beispiel dafür, dass solch ein Verwechseln der Bezugs- und Realitätspunkte uns gleichermaßen in unserer Wirklichkeit unterlaufen kann, lieferte Orson Welles 1938 mit seinem Hörspiel *Krieg der Welten*, auf dessen Ausstrahlung hin tausende amerikanischer Zuhörer panikartig aus den 'betroffenen', von 'Marsianern' attackierten Städten flüchteten. Dies, obwohl am Anfang der Radiosendung ausdrücklich auf den rein fiktiven Charakter des folgenden Hörspiels hingewiesen wurde. Offensichtlich hat die Nähe der fingierten zur eigenen Wirklichkeit (gleiche Ortsnamen und Landschaften, fundierte Interviews mit 'Wissenschaftlern' etc.) ein Verwechseln der eigentlichen Bezugspunkte zur Folge gehabt, infolgedessen die falsche Realität verabsolutiert wurde.

II.4. Sympathie:

Zusammen mit dem Verlust der erzählerischen Omnipotenz, der auktorialen Distanz, der Kontrolle über seine Wirklichkeit, der Glaubwürdigkeit und des Leservertrauens büßt N. mit seinem Wandel zum weltlichen Ich-Erzähler auch die Sympathie des Lesers ein. Verschenkt er bereits mit seinen 'Vergleichen nach unten' wertvolle Sympathien beim Leser, so verwandelt sich das Leser-Erzähler-Verhältnis vor allem wegen seiner selbstgefälligen literarischen Grausamkeit gegenüber Pnin in eine Antipathie.³⁴⁶ Während Grausamkeit in einem Roman wie *Bend Sinister* hauptsächlich einem literarisch-ästhetischen Zweck dient – der Groteske – ist der Nutzen der emotionalen Grausamkeiten, die N. als Erzähler Pnin offenbar absichtlich im Laufe der Kapitel erleiden lässt, nicht erkennbar. Insbesondere vor dem Hintergrund seines 'Eingeständnisses' der existentiellen Begrenztheit und der damit verbundenen existentiellen Erzählmotivation scheint die Quälerei des 'fiktiven' Pnins nur einem Selbstzweck, seiner Selbstgefälligkeit, zu dienen. So dehnt N. den Moment, in dem Pnin beim Abwasch einen Nussknacker ins gefüllte Spülbecken fällt und daraufhin mit versteinertem, wachsendem Entsetzen glaubt, damit eine wertvolle Kristallschüssel zerstört zu haben, beisspiellos bis an den Rand des für Pnin Erträglichen, bevor er eine Auflösung des Geschehens präsentiert. Während wir am Anfang des Romans noch glauben, Zeugen der Performance eines tollpatschigen Clowns zu sein und uns darüber ärgern, wenn der Erzähler uns das ultimative Desaster vorenthält (z.B. Ende Kap.III), entwickeln wir im Laufe der Handlung – bei fortschreitendem Leiden des unschuldigen Protagonisten – zunehmend Mitleid und Sympathie für Pnin und sind sogar erleichtert, wenn die scheinbar unausweichliche Katastrophe doch ausbleibt (Ende Kap.VI). Die konstante erzählerische Penetration Pnins veranlasst uns dazu, mit N. tendenziell immer weniger, dafür mit seinem 'Opfer' immer mehr zu sympathisieren, so dass wir schließlich zusammen mit der eigentlich fiktiven Hauptfigur glauben, dass N. tatsächlich ein „dreadful inventor“ (P 155) ist. In diesem Kontext gönnen wir letztendlich Pnin auch seine geglückte Flucht am Ende des Romans, trotz der Tatsache, dass er damit auch uns entkommt.

Zusammenfassend betrachtet, geht mit dem Wechsel der Erzählposition N.s ein fundamentaler Wandel des Eindrucks einher, den dieser auf den Leser ausübt. Indem er sich zum allmächtigen Erzählgott über einen bereits existierenden Menschen erhebt und das eigentliche 'Als-Ob' seiner Fiktion zur Wahrheit und Realität erklärt,

³⁴⁶ Siehe dazu auch die Ausführungen in Kap.IV.3.: 'Die Struktur des Kontrollverlustes'.

täuscht er Kontrolle über ein fremdes Leben vor, die er in seiner tatsächlichen Dasein nicht innehaben oder ausüben kann. Bedingt durch die Entdeckung der Transformation seiner Erzählhaltung von auktorial zu peripher, bzw. infolge des Wechsels seines Erscheinens von unsichtbar zu sichtbar, von objektiv und künstlerisch motiviert zu subjektiv und existentiell motiviert, und schließlich auch (wie nachfolgend noch nachgewiesen werden soll) aufgrund des Umstands, dass er der Realität seiner fingierten Realität mehr Glauben schenkt als der Realität des 'echten' Pnins, hinterlässt die Selbstinszenierung N.s den Eindruck eines erzählerischen Kontrollverlusts.

III. *Skaz*:

„Es ist gefährlich, anderen etwas
vorzumachen; denn es endet damit,
daß man sich selbst etwas vormacht.“

- Eleonora Duse -³⁴⁷

Ähnlich der Groteske, die als formgebendes erzählerisches Mittel durch *Bend Sinister* führt, kann auch *Pnin* in einer Gesamterzählform festgehalten werden, dem *skaz*. Hervorzuheben ist jedoch an dieser Stelle, dass das *skaz* im Gegensatz zur Groteske kein bewusst vom Erzähler eingesetztes literarisches Mittel ist, sondern eine Erzählform, mit dem sich die Erzählweise N.s treffend umschreiben lässt. Diese in der westeuropäischen oder amerikanischen Dichtung weniger vorkommende Erzählform findet seinen Ursprung in der russischen Literatur, vor allem in den Geschichten Gogols. Boris Eichenbaum, ein russischer Formalist, umschreibt das *skaz* mit folgenden Worten: *skaz* liegt vor, „[...] wenn das Sujet an sich, verstanden als Verflechtung von Motiven mit Hilfe ihrer Motivation, aufhört, eine organisierende Rolle zu spielen, d.h. wenn der Erzähler sich auf irgendeine Weise in den Vordergrund schiebt, wobei er das Sujet eigentlich nur zur Verflechtung einzelner stilistischer Verfahren verwendet.“³⁴⁸ Es ist also eine Form der Literatur, in der der Schwerpunkt der Erzählung vom ‘Sujet’ auf das Sprachspiel des Erzählers übertragen wird: die Aufmerksamkeit wandert vom Erzählten zum Erzählenden. Betrachtet sich der Leser die von N. dargebotenen Kapitel *Pnins* unter dem Aspekt ihres thematischen Handlungsumfangs, stellt er schnell fest, dass das ‘Sujet’ jedes Kapitels von überschaubaren, wenn nicht gar geringem Ausmaß ist. Kurzum, in *Pnin* passiert nicht viel. Seine dynamische Kraft gewinnt der Roman vielmehr durch die Sprache des Erzählers. Dabei zielt N. als auktorialer Erzähler darauf ab, einen Eindruck des „lebendigen Erzählens“³⁴⁹ zu erzielen, d.h., angelehnt an die mündliche Rede „mimisch und artikulatorisch Worte [so zu] reproduzieren“³⁵⁰, dass sein Erzählen ‘real’ wirkt.

Zu einem Eindruck mündlicher, lebhafter Rede tragen N.s zahlreiche Abschweifungen und parenthetischen Einfügungen bei. Letztgenanntes sprachliches Mittel tritt hauptsächlich in kurzer, spontan wirkender und oft humorvoller Form auf

³⁴⁷ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 1180).

³⁴⁸ Eichenbaum, B. (1988: 122).

³⁴⁹ Eichenbaum, B. (1988: 167).

³⁵⁰ Eichenbaum, B. (1988: 165).

(„the once famous revolutionary Umov (rhymes with ‘zoom off’)“ (P 19)); „(Ping-Pong, Pnin?)“ (P 52)), während die auktorialen Abschweifungen wesentlich umfangreicher gestaltet sind. Teilweise wirken aber auch diese genau so ‘unkontrolliert’ und spontan, wie sie in der mündlichen Rede häufig vorkommen – eine Assoziation folgt der anderen, ‘ohne’ es zu bemerken, entfernt N. sich immer weiter vom eigentlichen Gesprächsgegenstand. So präsentiert er beispielsweise im vierten Kapitel zunächst Victors Verlauf seiner Erziehung, gibt dann eine genaue Beschreibung der Schule (St. Bart), die er besucht und kommt von dieser auf biographische Einzelheiten aus dem Leben des Schulbegründers, des heiligen St. Bartolomäus (P 77). Oder, wenn der Erzähler Pnin bei einem seiner Seminare beschreibt und dieser beim Hinsetzen ein knackendes Geräusch erzeugt, schweift er assoziativ ab und führt ein scheinbares Selbstgespräch mit sich selbst: „(Sometime, somewhere – Petersburg? Prague? – one of the two musical clowns pulled out the piano stool from under the other, who remained, however, playing on, in a seated [...] position, with his rhapsody unimpaired. Where? Circus Busch, Berlin!)“ (P 57).

Neben der lebhaften Rede gibt es noch eine weitere Hauptcharakteristik, die die *skaz*-Form prägt: der Erzähler einer solchen Erzählung ist nicht nur bemüht, in uns eine Illusion von der Realität seiner Fiktion zu überzeugen, sondern ist selbst davon überzeugt, dass das, was er schildert, ‘wahr’ ist.³⁵¹ Gleichzeitig gestaltet er seinen Erzähltext jedoch unbewusst³⁵² derart, dass die Fiktionalität seiner Schilderungen erkennbar wird und seine eigene erzählerische Zuverlässigkeit hinterfragt wird. Wie sehr diese Charakteristik auf Nabokovs Roman *Pnin* und seinen Erzähler N. zutrifft, dürfte angesichts der bereits vollzogenen Gegenüberstellung von Bemühung um erzählerischer Kontrolle (Illusionserweckung) und tatsächlichem Kontrollverlust (Illusionszerstörung) gegenüber dem Leser offensichtlich sein. Deshalb soll das ‘kontraproduktive’ Erzählverhalten N.s an dieser Stelle nur noch ergänzt und in seinem Gesamterscheinungsbild vervollständigt werden.

Neben dem Wechsel der Erzählperspektive von auktorial-objektiv zu limitiert-subjektiv und der offenen Negierung von N.s Erzähltem durch seine Hauptfigur („He is a dreadful inventor.“ (P 154f)) sind es vor allem Details, die die Echtheit von N.s Pnin-Biographie unterminieren. Gerade jene Einzelheiten, die am

³⁵¹ Kecht, M. (1983: 124/126).

³⁵² ‘Unbewusst’ heißt in diesem Kontext, dass der Erzähler hier, im Gegensatz zu den eindeutig erzählerisch intendierten metafikionalen Äußerungen, mit denen er sich, wissend um die Existenz einer seine Worte lesenden Leserschaft, an uns wendet, überzeugt ist von der Richtigkeit seiner biographischen Angaben, die jedoch ohne sein Wissen, obgleich vom Autor intendiert, gleichzeitig seine Biographie als Fiktion entlarven.

meisten den Eindruck des Authentischen unterstützen, die genaue zeitliche Verortung aller Ereignisse und die explizite Benennung fast aller auftretenden Figuren, tragen auch zur Zerstörung dieses Eindrucks bei. Bezüglich der Datumsangaben ist beispielsweise, wie bereits durch Richter³⁵³ geschehen, auf folgende Diskrepanzen hinzuweisen: in Kapitel drei betont N. mit beständigen Hinweisen das aktuelle Datum, Dienstag, den 15.2.1953,³⁵⁴ jenen Tag an welchem Pnin unwissentlich Geburtstag hat und aus dem Haus der Clements vertrieben wird. In Kapitel sieben nun behauptet N., Pnin verließ die Stadt an genau demselben Wochentag exakt zwei Jahre später, Dienstag den 15.2.1955. Damit liefert er eine temporale Unmöglichkeit, da der Wochentag nicht in beiden Jahren auf den Dienstag fallen kann.³⁵⁵ Im zweiten Kapitel behauptet der Erzähler, dass Liza, Pnins Ex-Frau, im April 1940 im siebenten Monat schwanger ist (*P* 39); kurz darauf, im vierten Kapitel (*P* 72) jedoch, dass im Februar 1953 angesiedelt ist, stellt er deren Sohn Victor als vierzehnjährigen Jungen dar.³⁵⁶ Auch im siebenten Kapitel liefert N. widersprüchliche Altersangaben. Eingangs, wenn er sich seiner ersten Begegnung mit Pnin im Jahre 1911 entsinnt, schildert er sich als zwölfjährigen, Pnin dagegen als dreizehnjährigen Knaben (*P* 146f). Jedoch in der darauf folgenden Erinnerungssequenz, fünf Jahre später im Sommer 1916, ist er sechzehn Jahre alt, während Pnin in seiner Erinnerung plötzlich bereits ein Alter von achtzehn aufweist (*P* 149). Sämtliche dieser Beispiele präsentieren Paradoxien, die sich mit keiner 'wahren' Wirklichkeit in Verbindung bringen lassen.

In ähnlicher Weise hinterlassen auch die 'sprechenden' Namen, mit denen zahlreiche der Charaktere ausgestattet werden, Hinweise darauf, dass die dargestellte Biographie ein wenig mehr als 'wahr' ist. Viele der zahlreich vorkommenden Randfiguren sind derart plakativ benannt, dass sie zwangsläufig erfunden sein müssen.³⁵⁷ Name und benannte Person werden in eine metaphorische Beziehung gesetzt, die ihre rein verbale Existenz hervorkehrt.³⁵⁸ Jack Cockerell, der Pnin-Imitator, führt sich tatsächlich wie ein junger Hahn ('cockerel') auf und betreibt

³⁵³ Richter, D.H. (1984: 426)

³⁵⁴ Vgl. dazu auf folgenden Seiten des Romans: *P* 55/57/62/67.

³⁵⁵ Tatsächlich, in der unsrigen wirklichen Welt, war der 15.2.1953 ein Sonntag, der 15.2.1955 dagegen ein Dienstag. Natürlich muss an dieser Stelle die Möglichkeit eingeräumt werden, dass N. nicht allein und vom Autor gewollt verantwortlich für diese Diskrepanz ist, sondern dass dies ebenfalls das Ergebnis eines unbewussten Irrtums Nabokovs sein kann.

³⁵⁶ Moody, F. (1976: 76).

³⁵⁷ Der Erzähler in *Pnin* lässt sich nur bedingt, der eigentliche Autor Nabokov dafür um so mehr, für die Verteilung der Namen verantwortlich machen, da N. selbst mit diesen Figuren verkehrt. Möglich wäre allerdings, dass er Pseudonyme zur bildlichen Bezeichnung seiner Mitmenschen verwendet hat.

³⁵⁸ Waugh, P. (1988: 93).

Selbstdarstellung in höchstem Maße; sein Hund Sobakevich („Son-of-a-bitch“) ist zudem ein brauner „cocker [spaniel]“ (P 158). Daneben tauchen Figuren wie Charles McBeth auf, den Pnin für einen „madman“ hält (P 29), eine Kommunistin erscheint, die Old Miss Herring heißt (P 24), eine Psychiaterin mit dem Namen Dr. Rosetta Stone (P 37), eine andere namens Dr. Albina Dunkelberg (P 42), und wieder ein anderer Dr. Rudolf Aura (P 116); weiterhin ein österreichischer Dozent, Dr. Bodo von Falternfels (P 58), der Pnins Büro rücksichtslos okkupiert, und schließlich Pnins charakterlose und wahrlich nicht unschuldige Ex-Frau Liza, die mit vollständigem Namen Elizaveta Innokentievna (P 153) heißt.

Entlarvend wirkt zudem die Doppelverwendung eines Namens an zwei Personen. In Kapitel eins begegnet Pnin auf dem Bahnhof von Whitchurch einem Angestellten namens Bob Horn (P 22). In Kapitel sieben taucht der Name wieder auf, jedoch gehört Robert (Bob) Karlovich Horn (P 149) jetzt zu einer ganz anderen Person, dem Haushälter des Grundstücks von N.s Tante. Egal, ob durch Missgeschick oder mit Absicht so gestaltet, die Doppelverwendung verweist den Leser deutlich darauf, dass ein Großteil der namentlich benannten Randfiguren nur zur Staffage aufgeführt werden, d.h. lediglich Erfindungen sind.³⁵⁹

Letztendlich wird der Erzähler selbst durch seinen (obgleich ‘versteckten’) Namen Vladimir Vladimirovich N. als fiktionale, nichtexistente Figur entblößt. Die Ähnlichkeit mit dem außerhalb der erzählerischen Wirklichkeit (und dort alleinig) existierenden Autoren Vladimir Vladimirovich Nabokov ist dermaßen offensichtlich, dass sich die Schlussfolgerung aufdrängt, N. ist die fiktionale, erzählende Stellvertreterfigur Nabokovs in dessen Roman *Pnin*.

³⁵⁹ Barabtarlo brachte für diese Verwendungsform auch den Begriff ‘stage name’ ein (Barabtarlo, G. 1989: 86).

IV. Von göttlicher Kontrolle zu menschlicher Anmaßung:

„Die Macht steigt auch denen zu
Kopf, die keine haben, doch
verraucht sie hier rascher.“

- Elias Canetti, *Die Provinz des
Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972* ³⁶⁰

Nachdem in den letzten Kapiteln ausführlich dargestellt wurde, in welcher Art und Weise der Erzähler N. sich sowohl um Kontrolle gegenüber dem Leser bemüht, als auch sämtliche derartige Eindrücke wieder verliert, soll in diesem Kapitel N.s Kontrollgewinn und Kontrollverlust (gegen)über seiner Hauptfigur im Zentrum der Betrachtungen stehen.

IV.1. Der Entwurf des Geschöpfes:

N. zeigt sich bemüht, nicht nur als auktorialer, sondern als göttlicher Erzähler vor dem Leser zu erscheinen. Von der ersten Zeile des Buches an präsentiert er sich als allwissender Erzähler, der über Aussehen, Herkunft, Ziele und Gedanken seiner Hauptfigur bestens unterrichtet ist, dessen Schicksal formt und den Schlüssel zu dessen Leben in seinen Händen hält.

Ideally bald, sun-tanned, and clean-shaven, he began rather impressively with that great brown dome of his, tortoise-shell glasses (masking an infantile absence of eyebrows), apish upper lip, thick neck, and strong-man torso in a tightish tweed coat, but ended, somewhat disappointingly, in a pair of spindly legs (now flannelled and crossed) and frail-looking, almost feminine feet. (P 7)

Oben am Kopf beginnend und sich nach unten vorarbeitend, präsentiert N. uns seine Hauptfigur, die bezeichnenderweise noch stumm, aktionslos und ohne Kontext in das Textgeschehen hineingepflanzt verharrt. Dieser existentielle Kontext sowie eine detaillierte Beschreibung seiner Herkunft und momentanen Beschäftigung wird Pnin erst einige Zeilen später gegeben. Wie ein Puppenmacher, der schaut, ob ihm die Züge, die er seiner Figur gegeben hat, gefallen, resümiert N. über Pnin („How should we diagnose his sad case?“ P 11), um ihm anschließend eine eigene Stimme, die genau der dazu gelieferten Beschreibung entspricht zu gewähren: „Important

³⁶⁰ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 814).

lecture!’ cried Pnin. ‘What to do? It is a catastroph!’“ (P 15) Zwar muss Pnin nicht (wie das Krugsche Geschöpf in *Bend Sinister*) erst lernen, mit seinen verbalen und nonverbalen Fähigkeiten umzugehen, jedoch sind seine Sprache und Motorik in den Worten N.s nur in begrenztem Maße einsetzbar: „A special danger area in Pnin’s case was the English language.“ (P 12) Ständig unterlaufen ihm verbale Pannen in der Sprache seiner neuen Heimat („I search, John [Joan], for the viscous and sawdust [whisky and soda],’ he said tragically“ (P 50))³⁶¹, und sein Körper versagt ihm die Kontrolle, mit seiner Umgebung zu harmonieren: „His life was a constant war with insensate objects that fell apart, or attacked him, or refused to function, or viciously got themselves lost as soon as they entered the sphere of his existence.“ (P 12)³⁶² N. erweckt mit seiner Beschreibung Pnins den Eindruck eines kleinen, hilflosen Kindes, das nur mit auktorialer Hilfe den Weg durch sein fiktionales Leben findet.³⁶³ Mit seinem kahlen Kopf, der ‘infantilen Abwesenheit von Augenbrauen’ (P 7), seinen kleinen Füßen, seinen Sprach- und Koordinationsproblemen erscheint er tatsächlich wie ein Kind, das aus dem ‘Mutterleib’ seines geliebten Russlands ausgestoßen, nach Sinn und Halt in seiner neuen Heimat sucht.

Gegenüber diesem tollpatschigen ‘Kind’ weiß sich der Erzähler geschickt als derjenige zu inszenieren, der die Fäden zusammenhält und dessen Schicksal bestimmt. Um jeglichem anderen Eindruck als diesem entgegenzuwirken, bezeichnet er Pnin durchweg mit einem possessiven Personalpronomen („my patient“ (P 18); „my poor friend“ (P 36/116); „my poor Pnin“ (P 111 u.a.)) und sich selbst als dessen Existenzgaranten („For the nonce I am his physician“ (P 17)). Wenig subtil verdeutlicht er hier, dass er seinem Geschöpf keinen Freiraum einräumt, unkontrolliert in seiner fingierten Wirklichkeit zu agieren. Wie sich dies über den Gesamtverlauf des Romans äußert, und wie Pnin sich dieser Einengung und Bedrängung bei parallel verlaufenden auktorialen Kontrolleinbußen N.s ab dem vierten Romankapitel zunehmend entzieht, ist Gegenstand der beiden nachfolgenden Kapitel.

³⁶¹ Die rechteckig geklammerten ‘Übersetzungen’ sind von mir hinzugefügt.

³⁶² In dieses Bild passen auch Pnins ständige Stürze und Beinahe-Stürze (P 57/61/89).

³⁶³ Cowart, D. (1982: 199).

IV.2. Muster, Eichhörnchen und der Schlüssel zum Leben:

Gleich einem Wirklichkeit schaffenden Künstler implantiert auch N. Muster, Hinweise und auktoriale Einmischungen in das dargestellte Leben seiner Hauptfigur, die auf das kontrollierende Wirken einer auktorialen Autorität hinweisen.

Die erste und gleichzeitig am deutlichsten hervortretende Textstelle, an der der Erzähler N. seine auktoriale Macht gegenüber seiner Hauptfigur Pnin aufweist, befindet sich gleich im ersten Kapitel. Wenn Pnin, nach einigen Pannen auf seiner Fahrt nach Cremona zurück zum Bahnhof von Whitchurch durch einen Park läuft, erlebt er eine plötzliche Herzattacke,³⁶⁴ die ihn zwingt, sich auf einer von Rhododendren und Lorbeersträuchern umgebenen Bank niederzulassen. N. gestaltet diese Herzattacke, die Pnin völlig von seiner Realität entrückt, in einer Weise, dass sie wie ein retrospektiver Spiegel in die Vergangenheit wirkt, Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen in einem visionären Augenblick. Der Fortgang der linearen Zeit scheint für den Augenblick des Anfalls aufgehoben. Pnins Bewusstsein geht in einen Zustand „gegenwärtiger Vergangenheit“³⁶⁵ über, 1910 wird zu 1950 und 1950 zu 1910. Pnin, auf der Parkbank in Whitchurch sitzend und gleichzeitig wieder in den elfjährigen, durch Krankheit ans Bett gefesselten Timofey verwandelt, erlebt hier noch einmal seine damalige Verwunderung über eine Holzschnitzerei in seinem Zimmer, die „a bridle path felted with fallen leaves, a lily pond, an old man hunched up on a bench, and a squirrel holding a reddish object in its front paws“ (P 20) darstellt. Bei einem aufmerksamen Lesen wird erkennbar, dass Pnin mit seiner Herzattacke selbst dieser „old man hunched up on a bench“ ist, der nach all den Jahren immer noch damit beschäftigt ist, herauszufinden, was das auf der Holzschnitzerei dargestellte Eichhörnchen in den Händen hält: „Timosha, a methodical child had often wondered what the object could be (a nut? a pine cone?).“ (P 20)

Was Pnin in seiner visionären Erinnerung jedoch noch weitaus mehr beschäftigt als dieses Bild, sind die zahlreichen Rhododendren und Eichen, die ihn sowohl in seinem Krankenbett als Tapete, als auch auf der Parkbank umgeben. Zwanghaft versucht er in seinem Fieberwahn bzw. Schwächeanfall, in diesen ein Muster zu erkennen, von dem er sich den Schlüssel zu seiner eigenen Existenz erhofft: „It stood to reason that if the evil designer – the destroyer of minds, the friend of fever – had concealed the key of the pattern with such monstrous care, that

³⁶⁴ Dies ist eine von zwei Herzattacken, die der Leser direkt miterlebt; jedoch erfahren wir auch, dass Pnin bereits vier ähnliche solcher Attacken erlebt hat (P 18).

³⁶⁵ Schwalm, H. (1991: 139).

key must be as precious as life itself [...]“ (P 20) Die existentielle Frage, die ihm in seiner Kindheit keine Ruhe gelassen hat, wird durch die Erinnerung in die Gegenwart projiziert („And although the witness and victim of these phantasms was tucked up in bed, he was [...] simultaneously seated on a bench in a green and purple park.“ (P 21)) Jedoch erst, wenn Pnin kurz davor steht, das Muster in den Rhododendren-Büschen (den ‘Schlüssel zu seinem Leben’) zu erkennen und dieses durch einen plötzlicher Windstoß wieder verweht wird, wird deutlich, dass N. sowohl der Inszenator des gegenwärtigen Vergangenheitsmomentes ist, als auch der „evil designer“, der den Schlüssel zu Pnins Leben in Händen hält. Offensichtlich übergibt er diesen jedoch in einem symbolischen Akt einem Eichhörnchen, da kurz nachdem er seine Hauptfigur vom Erkennen ihres Schicksals abgehalten hat, genau solch ein Nagetier mit einem Stein in den Pfoten (Pnins Schlüssel?) vor den Füßen Pnins erscheint, wie es auf der Holschnitzerei in seinem Kinderzimmer dargestellt war.

Ähnlich der ominösen Pfütze und den Kreisen in *Bend Sinister* entwickelt sich dieses Eichhörnchen zum umfassendsten Muster in *Pnin*, welches das Leben der Hauptfigur durchdringt.³⁶⁶ Dabei ist das Auftreten dieses in den ersten drei Kapiteln wiederkehrenden Nagetiers derart auffällig gestaltet, dass der Leser eindeutig die lenkende Hand des auktorialen, schicksalslenkenden Erzählers N. erkennen kann.

Ist Pnin im ersten Kapitel mit existentiellen Fragen und dem rätselhaften Eichhörnchen in seiner Vergangenheit beschäftigt, so ist es im folgenden Kapitel die Gegenwart, die ihn nach dem Sinn des Lebens fragen lässt. Wieder ist ein Eichhörnchen involviert. Kurz nachdem er seine emotional grausame Ex-Frau verabschiedet hat und in tiefer Verzweiflung durch den Park nach Hause läuft, erscheint ihm die Lösung der Frage aller Fragen plötzlich greifbar; aber erneut wird er durch eine auktoriale Einmischung in Form eines Eichhörnchens daran gehindert, den Gedanken zu vollenden:

If people are reunited in Heaven [...] then how shall I stop it from creeping upon me, over me, that shrivelled, helpless, lame thing, her soul? But this is the earth, and I am, curiously enough, alive, and there is something in me and in life —
He seemed to be quite unexpectedly [...] on the verge of a simple solution of the universe but was interrupted by an urgent request. A squirrel under a tree had seen Pnin on the path. (P 48f.)

³⁶⁶ Einen unmittelbaren Zusammenhang von Pnins existentiellen Fragen und dem Erscheinen des Eichhörnchens sieht auch Stuart, wenn er schreibt: “the **squirrel** is associated with Pnin’s awareness of the need to find some key to the riddle of his life and the universe.“ (Stuart, D. (1978: 158) Hervorhebung durch mich.

Als ob N. selbst in dem Eichhörnchen steckt, das plötzlich vor Pnins Füßen erscheint, lenkt dieses Pnin nicht nur von der Vollendung seines existentiellen Gedanken ab, sondern verhält sich ihm gegenüber auch genauso herzlos, wie seine Ex-Frau Liza: es fordert von Pnin etwas Wasser aus einem Trinkbrunnen und verschwindet dann ohne ein Zeichen der Dankbarkeit.

Auch ein dritter direkter Auftritt dieses im Auftrage N.s agierenden Nagetiers im dritten Kapitel ereignet sich im Zusammenhang mit existentiellen Überlegungen Pnins. Wieder erscheint dieses Tier nur dem Leser als von N. implantierter Schicksalsträger in Pnins Leben, ihm selbst wird dieser Schlüssel dagegen bewusst vorenthalten. Nach Vergangenheit und Gegenwart in den beiden vorangegangenen Kapiteln ist jetzt die Zukunft, bzw. der Tod das Thema von Pnins existentiellen Überlegungen. Ein im verschneiten Baum umherspringendes Eichhörnchen veranlasst den über den Campus schreitenden Pnin nach oben zu schauen, woraufhin er auf dem eisigen Boden das Gleichgewicht verliert und beinahe stürzt.³⁶⁷ Beim Aufheben eines niedergestürzten Buches fragt er sich, unter welchen Umständen er wohl einmal sterben wird: „In fight, in travel, or in waves? Or on the Waindell campus?“ (P 61) Das ‘magische’ Eichhörnchen gewährt ihm auch hier keine Antwort und verbirgt sich vor ihm („invisible now in a crotch“ (P 61)), selbst kann Pnin eine Lösung natürlich nicht finden, dafür müsste er in die Zukunft schauen können. Nur ein allwissender Erzähler, als welcher sich N. in den Text eingeführt hat, könnte eine Antwort wissen.³⁶⁸

Wie ein menschliches Eichhörnchen scheint Pnin all seine existentiellen Fragen mit sich tragend, wenn er wenige Seiten später von N. beschrieben wird, wie er einen voluminösen Zettelkatalog, der all seine geistigen Erzeugnisse beinhaltet, ‘wie eine große Nuß’ (P 64) vor sich herschleppt. Nur, trotz all seines angehäuften und niedergeschriebenen Wissens kann er die existentielle ‘Nuss’ nicht knacken, um die Lösung auf seine Fragen darin zu entdecken.

Ab dem vierten Kapitel jedoch erlebt das Eichhörnchen in seinem Erscheinen eine Transformation: zunehmend wird bemerkbar, dass das Eichhörnchen nicht alleinig ein ‘göttliches’ Mittel des auktorialen Erzählers ist (wie die rechteckige Pfütze vor dem Fenster des Erzähler-Autors von *Bend Sinister*, das Werberitual des Ich-Erzählers in *LATH!*, oder Kinbotes Zembla-Thema in *Pale Fire*), das er in Pnins Leben implantiert, sondern seinen Ursprung in Pnin selbst und

³⁶⁷ Kapitel III des Romans beschreibt einen Tag aus Pnins Leben im Winter, den 15.2.1953, sein Geburtstag, den er selbst vergisst.

³⁶⁸ Siehe dazu Kap.I.1.: ‘Die Inszenierung des auktorialen Selbst’.

dessen Wirklichkeit findet. Dies wird bereits dadurch erkennbar, dass in der zweiten Hälfte des Romans kein Eichhörnchen mehr als Agent des Erzählers sichtbar in Pnins Umgebung auftaucht und ihn penetriert. Lediglich durch Bewegungen in den Zweigen und Wipfeln von Bäumen ist es im fünften Kapitel noch einmal indirekt wahrnehmbar (P 96).

Im vierten Kapitel, in dem Pnin mit Lizas Sohn Victor in seelischen Kontakt tritt und anschließend von ihm besucht wird, ist es erstgenannter, der seinem 'Pflegesohn' eine Postkarte schickt, auf der ein graues Eichhörnchen abgebildet ist und aus der zu erfahren ist, dass: „squirrel [comes] from a Greek word which [means] 'shadow-tail'.“ (P 73) Diese recht bildliche Benennung hat das Tier seinem relativ großen Schwanz zu verdanken, mit dem es einen zu seinem Körper unproportional großen Schatten wirft.³⁶⁹ Die Relevanz dieser Information wird erst rückblickend im nachfolgenden Kapitel deutlich, wenn Pnin über die Besonderheiten seiner Physis berichtet und hervorhebt, dass „every time *he* was X-rayed, doctors vainly tried to puzzle out what they termed 'a shadow behind the heart'.“ (P 105) Was das Eichhörnchen extern mit sich befördert, trägt Pnin tief in seinem Inneren. Der Schatten hinter seinem Herzen, den ein Arzt bei ihm diagnostizierte, ist verantwortlich für seine zahlreichen Herzattacken, die zum ersten Mal einsetzten, nachdem er seine Heimat, Familie und Freunde verlassen hatte und die ihn auch noch im amerikanischen Exil heimsuchen. Er steht für seine von Schmerz, Tod und Exil behaftete russische Vergangenheit,³⁷⁰ die tief in seinem Inneren verborgen ist.

Erneut 'unsichtbar' – also ohne eine Assoziation an den auktorialen Erzähler zu erwecken, dafür deutlich seinen Ursprung in Pnin findend – erscheint das Eichhörnchen thematisch auch kurz im sechsten Kapitel. Wenn Mrs. Thayer (bzw. „Mrs. Fire“ (P 27), wie Pnin sie nennt) auf Pnins Hauseinzugsparty schildert, wie sie sich als Kind den Glasschuh von Cinderella genau in der Farbe vorgestellt hat, wie sie die Glasschale, die Pnin von Victor geschenkt bekommen hat, ausstrahlt, unterbricht sie der Gastgeber kurz entschlossen und klärt sie kompetent, unter Darbietung seines umfassenden Wissens darüber auf, dass dieser Schuh nicht aus Glas („*verre*“), sondern aus russischem Eichhörnchenfell („*vair*“) bestanden hat (P 132). Offensichtlich erstreckt sich das Motiv des Eichhörnchens in die

³⁶⁹ Grimm, J. u. K. (1984: 81).

³⁷⁰ Zentraler Bestandteil dieses Schmerzes ist auch die Erinnerung Pnins an seine Jugendliebe Mira Belochkin, die in einem Konzentrationslager der Nazis ums Leben kam. Bezeichnenderweise lässt sich der Name 'Belochkin' aus einem Verkleinerungsform des russischen Wortes für Eichhörnchen – 'belka' – bilden: 'belochka' (Conolly, J.W. (1982: 204)). Conolly sieht darin auch den Ursprung des Eichhörnchenmotivs in Pnins Leben (ebd.).

verschiedensten Richtungen, kreist dabei jedoch immer um Pnin; auffälligerweise gleichzeitig immer weiter weg vom auktorialen Erzähler N. Das 'magische' Eichhörnchen erscheint nicht mehr in auktorialer Mission, um Pnin zu penetrieren. Infolge dessen finden auch keine unmittelbaren Assoziationen zu N. mehr statt.

Auch wenn das kleine, Schatten werfende Nagetier im letzten Teil des Episodenromans so kurz wie an keiner anderen Stelle im Text auftaucht, führt es den aufmerksamen Leser dennoch zum eigentlichen Ursprungsort seiner musterähnlichen Erscheinung in Pnins Leben. Der Erzähler N., in Kapitel sieben zum personalen Ich-Erzähler gewandelt, erinnert sich, einst als Junge in der Wohnung der Pnins gestanden und dort durch eine geöffnete Tür folgendes gesehen zu haben: „a map of Russia on the wall, books on a shelf, a stuffed squirrel, and a toy monoplane with linen wings and a rubber motor.“ (P 148) So unscheinbar das ausgestopfte Eichhörnchen in die Aufzählung eingefügt ist, genügt es dennoch, um den Roman wieder zu dessen Anfang zurückzuweisen. Wie auch in *Bend Sinister* schließt das Hauptmotiv den Bogen zum Romananfang. Nur während in erstgenanntem Roman mit der Präsentation der rechteckigen Pfütze vor dem Fenster des Erzähler-Autors ein vollendeter Kreis geformt wird, weist der 'Kreis' in *Pnin* einen nicht unerheblichen Makel auf: das Eichhörnchenmotiv hat seine auktoriale 'Magie' verloren. Anfangs noch auktorialer Repräsentant von Pnins Schicksal und der 'göttlichen' Allmacht des „evil designers“ (P 20), der vorgibt Pnins Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu kontrollieren, erweist es sich am Ende als die banale, persönliche Erinnerung eines subjektiven, Ich-bezogenen Bewusstseins an eine leblose, ausgestopfte Fellhülle, die aus der unmittelbaren Umgebung der Hauptfigur des Romans stammt. Das Muster findet so keinen runden Abschluss; die beiden Enden der Motivkette passen nicht zusammen.

IV.3. Die Struktur des Kontrollverlustes:

Nicht nur das Eichhörnchenmuster durchläuft unter dem Aspekt der auktorialen Kontrolle N.s innerhalb seiner Fiktion eine Transformation, sondern die Gesamtheit der auktorialen Eingriffe und Intrusionen in Pnins (Privat-)Leben. Im Gegenzug erfährt Pnins Leben und insbesondere sein Umgang mit Missgeschicken, Katastrophen und Lebensfällen eine tendenzielle Veränderung im Laufe des Romans. Auch hier dient das vierte Kapitel, ohne dass es ein erkennbar herausragendes und auslösendes Ereignis gibt, als eine Art Wendepunkt. Während

Pnin augenscheinlich im Laufe des Romans fortwährend gefasster, selbstsicherer und mehr Herr über sich selbst wird, verliert die Erzählerfigur N. zunehmend an Kontrolle über seine Hauptfigur. Infolgedessen kann der Kontrollverlust N.s nur in Verbindung mit dem Kontrollgewinn Pnins dargestellt werden.

Die größte auktoriale Intrusion an sich ist die Anmaßung N.s als eigentlich limitierter Ich-Erzähler, eben diese auktoriale Erzählposition innezuhaben.³⁷¹ Er nimmt sich heraus, sowohl das vergangene als auch das gegenwärtige Leben einer 'realen' Person bestimmen zu können; dieser seine fiktionalisierende Schablone aufzupressen, sich in seine Privatsphäre einzumischen und seine inneren emotionalen Leidenskonflikte aus einer überlegenen, häufig sarkastisch-ironisch, herablassenden Warte, seiner Leserschaft zugänglich zu machen. Gerade damit werden wir als Leser (zunächst unbewusst) zu Mittätern seiner Einmischung in ein fremdes Leben. An einer Stelle im zweiten Kapitel des Romans ist das Objekt der erzählerischen Obsession beispielsweise gerade bemüht, die grundsätzliche Einmischungen der Psychoanalyse in die Privatsphäre einer Person zurückzuweisen und wendet sich an seinen Freund Chateau: „Why not leave their private sorrows to people? Is sorrow not, one asks, the only thing in the world people really possess?“ (P 43) Der Leser ruft hier begeistert 'ja!' und vergisst, dass er durch das Medium des selbstbewussten, selbstherrlichen Erzählers N., der das Leid und den Kummer Pnins zum Hautgegenstand seiner 'Biographie' gewählt hat, selbst zum Eindringling in Pnins Intimsphäre wird.

Die auffälligste auktoriale Einmischung des ersten Kapitels ist das bereits erwähnte Erscheinen N.s als „physician“ (P 17), bzw. als „evil designer“ (P 20) während Pnins Herzattacke. Gerade in dem Moment, in dem Pnin unter einer sowohl physischen, als auch psychischen Beeinträchtigung leidet, tritt der Erzähler erkennbar in Erscheinung und hebt seine Position im Text und gegenüber Pnin hervor. Er ist der autokratische 'physician', der alleinig über das Innenleben seiner Hauptfigur („my patient“ (P 19)) entscheidet. Sicherlich wirkt diese Bestimmtheit, mit der er die Verhältnisse innerhalb der Fiktion beschreibt, etwas herablassend, jedoch nicht untypisch für einen selbstbewussten allmächtigen Erzähler. Pnin erscheint in diesem ersten Kapitel wie eine hilflose und nur passiv agierende Marionette N.s, erst stolpert er auf seiner Fahrt nach Cremona von einem Missgeschick zum nächsten, dann sitzt er „detached [...] from reality“ (P 17) als Opfer der vom Erzähler gesteuerten Erinnerungen zusammengesunken auf einer

³⁷¹ Siehe dazu auch Kap.I: 'Die auktoriale Vereinnahmung des Lesers'.

Parkbank. Entgegensetzen kann er dieser Konfusion seines Lebens zu diesem Entwicklungsstand des Romans nichts.

Mit einer schon fast unbarmherzigen Grausamkeit hält der auktoriale Erzähler in Kapitel zwei den Erzählfokus auf Pnins emotionales Leid. Er schickt diesem nicht nur im unpassendsten Moment – kurz nachdem dieser verzweifelt von seiner gleichsam grausamen Ex-Frau zurückgelassen wurde – ein Eichhörnchen als Agenten, sondern er erweist sich auch, zumindest anteilig, als verantwortlich für Pnins einstige Missheirat mit dieser und dem nachfolgenden emotionalen Leid Pnins. Zwar wird diese Einmischung N.s in Pnins Leben erst im letzten Kapitel vollends aufgedeckt, jedoch platziert der Erzähler bereits im zweiten Kapitel gezielte Hinweise auf seine Beteiligung an dieser Heirat. Wenn er, umfassendes Wissen über seine Figur darbietend, erzählt, dass Pnin Liza damals in Europa einen Liebesbrief geschrieben hat, welcher jetzt „safe in a private collection“ (P 38) ist, dann ist dies eine Anspielung auf ihn selbst. Er selbst ist derjenige, der diesen höchst intimen Brief in Verwahrung hält. Wenn er erklärt, dass Liza zu diesem damaligen Zeitpunkt, an dem sie Pnins Brief erhielt, gerade einen „pharmacopoeical attempt at suicide“ (P 38) auskuriert hat, zu dem sie durch eine Affäre mit einem „littérateur who is now – But no matter.“ (P 38) verleitet wurde, dann ist dies nicht nur eine Veranlassung, zum Wörterbuch zu greifen, sondern auch eine unvollendete und dennoch wirksame Anspielung auf N.s begrenztes Maß an Charme. Er ist der ‘littérateur’, der Liza aufgrund unerwiderter Liebe zum Selbstmordversuch getrieben hat und sie herablassend („But no matter.“) an Pnin weiter reicht. Für den von N. geformten Pnin endet auch dieses Kapitel in hilfloser Verzweiflung; Erzähler und Leser erfreuen sich auf seine Kosten: „I haf nofing left, nofing, nofing!“ (P 51)

In Kapitel drei widmet sich der Erzähler insbesondere der Darstellung von Pnins wehmütiger Liebe zu seiner alten Heimat. Wir begegnen ihm auf dem Campus, im Seminarraum, in der Bibliothek und im Kino beim Schauen alter russischer Propagandafilme. An jedem dieser Orte bringt Pnin Erinnerungen an das alte Russland hervor, das für ihn verloren gegangen ist. N. nutzt diese wehmütige Grundstimmung Pnins, um ihm eine weitere Peinigung zuzufügen. Mehrfach betont er in diesem Kapitel das aktuelle Datum – Dienstag, den 15.2.1953 – Pnins Geburtstag.³⁷² Vorsätzlich wählt N. genau diesen Tag, um Pnin mit einer neuen Katastrophe zu konfrontieren. Hat er bisher Heimat, Frau und erst kürzlich sein eigenes Büro verloren, so muss er in N.s Fiktion an seinem Geburtstag einen

³⁷² Siehe dazu auch P55/57/62/67.

weiteren Verlust hinnehmen. Pnin, nach der nostalgischen, Erinnerungen an Russland erweckenden Kinovorstellung bereits früh im Bett liegend, verliert überraschend noch am selben Abend das Anrecht auf eben dieses. Die Tochter des Hauses, Isabel Clements, deren Zimmer er bewohnt, kehrt nach einer gescheiterter Beziehung überraschend ins traute Heim der Eltern zurück und macht sich daran, ihr altes, jedoch bereits bewohntes Zimmer erneut zu okkupieren. Es ist auszuschließen, dass Isabel ähnlich dem auch in diesem Kapitel auftauchenden Eichhörnchen als Agent des Erzählers erscheint, jedoch ist ihr plötzliches Erscheinen eine ideale Gelegenheit für N., sich im auktorialen Hintergrund lenkend und kontrollierend bemerkbar zu machen. Der auktoriale Erzähler spielt hier sichtbar seine Macht aus, wenn er Pnin auf der einen Seite der Tür „in fear and helplessness, toothless, [and] night-shirted“ (P 69) erscheinen lässt und die Tochter des Hauses auf der anderen, die Hand bereits an der Klinke. Genüsslich verweilt er einen Moment auf dieser für Pnin Nerven zerreißen Szene, um dem Leser die Möglichkeit zu geben, sowohl den wehrlosen Pnin in seinem Bett betrachten als auch sich das Finale dieser neuerlichen Pninschen Katastrophe ausmalen zu können. In dem Wissen, dass der Leser seine erzählerische Macht erkannt hat und sich die emotionale Pein vorstellen kann, die Pnin angesichts des erneuten Verlustes empfinden muss, verzichtet er darauf, dessen Rauswurf explizit darzustellen. Das Kapitel endet mit einem Warnruf der Mutter an ihre Tochter und einem verängstigten zahnlosen Pnin in seinem Bett.

Eine auffallende Veränderung findet im vierten Kapitel statt. Dieses ist gänzlich Victor Winds (Lizas Sohn) Besuch bei Pnin gewidmet, den N. in umfassender Darstellung als ein künstlerisches Wunderkind beschreibt. Victor ist begabt, intelligent und mit einer magischen Aura genialer Nonkonformität („Genius is non-conformity“ (P 74)) behaftet, welche in den nachfolgenden Kapiteln einen wahrnehmbar positiven Effekt auf Pnin haben wird. Dies spiegelt sich am deutlichsten in ihrem gemeinsamen Traum wieder: den Traum, den Victor am Anfang des vierten Kapitels durchlebt, durchlebt auch Pnin an dessen Ende. Während ersterer von einem König träumt, der am Strand auf ein rettendes Motorboot wartet, wartet letzterer in seinem Traum selbst als der König am Strand. Ganz offensichtlich ist dieser Traum ein Zeichen ihres geistigen Bundes. Mit Victors Besuch gewinnt Pnin nicht nur neue Lebenskraft, sondern wird dem gesamten Roman eine neue Tendenz gegeben: mit zunehmend mehr Zähigkeit und Widerstandskraft begegnet Pnin den Misere, Problemstellungen und ihn behindernden Schicksalsschlägen in den nachfolgenden Kapiteln.

Bezeichnenderweise ist dieses vierte Kapitel dann auch das erste, das nicht mit einer Katastrophe oder emotionalem Leid für einen hilflosen Pnin endet. Der Erzähler erscheint, das Kapitel mit einer ästhetischen Abrundung beendend, auf der Fiktionsoberfläche, um wiederholt auf seine Allwissenheit aufmerksam zu machen und gibt sich dabei eine 'auktoriale' Blöße: „Presently all were asleep again. It was a pity nobody saw the display in the empty street, where the auroral breeze wrinkled a large luminous puddle, making of the telephone wires reflected in it illegible lines of black zigzags.“ (P 92) Auch wenn sich N. hier selbst zelebriert, als einziger dieses abschließende, nächtliche Szenario zu erfassen, ist er dennoch, wie das Wort „illegible“ zeigt, nicht in der Lage, die schwarzen „zigzag“-Linien zu deuten. Es geht ihm augenscheinlich so, wie seiner Hauptfigur Pnin bezüglich des Eichhörnchens und dem Tapetenmuster im ersten Kapitel, er fühlt die Bedeutung des Wahrgenommenen, kann dessen wahren Sinn jedoch nicht erfassen. Für den Leser sind diese Linien auf der „luminous puddle“ durchaus lesbar, sie sind, wie Garrett-Goodyear es umschreibt „markings of the author's hand“, die N. in der Rolle, die er im Roman trägt, klar positionieren.³⁷⁴ An dieser Stelle wird zum ersten Mal deutlich, dass dem bisher so dominant auftretenden auktorialen Erzähler Wissensgrenzen und damit auch Grenzen seiner Kontrollfähigkeit innerhalb seiner eigenen Fiktion auferlegt sind.

Kapitel fünf beginnt zunächst, als ob keinerlei Veränderung in der Betrachtungsweise des auktorialen Erzählers stattgefunden hätte. Pnin sucht, durch ein Waldgebiet irrend, nach seinem Zielort 'Cook's Castle', während N. aus übergeordneter, überlegener Warte dessen Irrfahrt kommentiert.³⁷⁵ Doch dann, wenn Pnin bereits „at the height of hopelessness“ (P 96) kurz vor erneuter Verzweiflung steht, erblickt er einen helfenden Wegweiser und den richtigen Weg zu seinem Ziel. Beide, Pnin und der Erzähler N. zeigen sich in 'Cook's Castle' (alternativ auch: 'the Pines') von einer bisher ungewohnten Seite. N. verwirrt den Leser mit höchst persönlichen Kommentaren („Personally, I...“ (P 100); „I confess...“ (P 104)) zu den dort anwesenden Personen und stellt damit erneut seine auktoriale Position, bzw. das Ausmaß seiner Glaubwürdigkeit in Frage; Pnin dagegen scheint an diesem Ort regelrecht in Selbstbewusstsein und Selbstkontrolle zu erblühen: „Pnin [...] smiled at the smiling forest.“ (P 104) und verwandelt sich beim Kroquet plötzlich vom

³⁷³ Garrett-Goodyear, J.H. (1986: 200).

³⁷⁴ Für jeden Leser von *Bend Sinister* stellt die Erwähnung der „luminous puddle“ überdies eine klare Anspielung auf das geltende, die Handlung dieses Romans gestaltende und einkleidende Pfützen-Muster dar.

³⁷⁵ Vgl. dazu auch Kap.I.2.1.: 'Szenische Perspektivführung'.

gewohnt ungeschickten und eher steifen Pnin „into a terrifically mobile, scampering, mute, sly-visaged hunchback“ (P 109), der allen weit überlegen ist. Selbst wenn er am Ende des Kapitels erneut, wie schon im ersten Kapitel, einen Anfall verbunden mit einem Gefühl der Entfremdung von der Wirklichkeit erlebt und sich erneut Gegenwart und Vergangenheit überlagern (P 111ff.), weiß Pnin dieses Mal besser mit der Situation umzugehen. Nicht länger ist es die Hilflosigkeit Pnins, die die Szene dominiert, sondern sein Schmerz über die Erinnerung an die Grausamkeit der Nazis gegenüber seiner Jugendliebe Mira Belochkin. Pnin zeigt sich während dieses Anfalls auch nicht mehr bereit, an einen „evil designer“ zu glauben, der selbstherrlich den Lauf seiner Gedanken und Erinnerungen steuert („He did not believe in an autocratic God. He did believe, dimly, in a democracy of ghosts.“ (P 113)), stattdessen glaubt er an „a democracy of ghosts“ (P 113) – Erinnerungen, die ihn unterstützend durchs Leben führen. Am Ende des Kapitels ist der Erzähler erneut bemüht, das Kapitel mit einer Referenz auf seine Fähigkeiten ausklingen zu lassen, aber auch hier gelingt ihm diese ästhetische Intrusion am Ende von „Pnin’s fading day“ (P 114) nur unter Einbuße von auktorialer Autorität. Leichtfertig („with easy art“ (P 114)) zeichnet er eine finale Einstellung auf die Textoberfläche, ist jedoch nicht in der Lage, die darin abgebildeten Figuren klar zu erkennen: „One could not make out from the road whether it was the Poroshin girl and her beau, or Nina Bolotov and young Poroshin, or merely an emblematic couple[...].“ (P 114) War er am Ende des vierten Kapitels lediglich nicht imstande, die dargebotenen Zeichen richtig zu deuten, so erscheint seine sonstige auktoriale Klarsicht auf die fiktionale Welt hier noch eingeschränkter.

Nachdem Pnin in Kapitel vier und fünf von der erneuten Heimsuchung Selbstwert-zerstörender Misere verschont geblieben ist, wird er im sechsten Kapitel mit einem neuen Unglück und einem Höchstmaß an auktorialer Grausamkeit konfrontiert. Die Reihe der Verluste, die er bereits verkraften musste (Verlust der Heimat, von Freunden und Familie, der Muttersprache, der Ehefrau, verschiedener Unterkünfte, seines eigenen Büros), findet hier einen sich dem Klimax nähernden Fortgang. Pnin hat nach zahllosen wechselnden Unterkünften endlich ein Haus gefunden, das er bereit ist, zu kaufen. Zufrieden mit sich und der Welt gibt er eine Hauseinzugsparty, auf der er mit seinem freundlichen, sympathischen Wesen, seinen Geschichten und gesammelten Wissensschätzen alle Gäste erfolgreich vereinnahmt.

Jedoch belässt der Erzähler es nicht bei einem gelungenen Abend für Pnin, vielmehr dient dieser ihm als Vorlage, um seine Hauptfigur mit einer zweifachen

Penetration in umso größeres emotionales Leid zu stürzen und seine gute Stimmung zu zerstören. Zunächst muss Pnin nach Beendigung der erfolgreichen Party vom zurückgebliebenen Dr. Hagen erfahren, dass seine Stelle am College von Waindell an einen anderen Dozenten („one of your most brilliant compatriots, a really fascinating lecturer“ (P 142)) weitergegeben wurde und er somit entlassen ist. Dieser „fascinating lecturer“ ist niemand anderes als N., der hier durch Dr. Hagen seine größte direkte Einmischung in Pnins Leben ankündigt: er kommt, um ihm den letzten Halt in seiner ausgewählten Zweitheimat zu nehmen. Wie groß der damit verbundene erneute Verlust seiner Unterkunft für ihn ist, zeigt eine Textstelle, in der N. detailliert genau das beschreibt, was Pnin infolge dieser Neuigkeit verwehrt wird: „The sense of living in a discrete building all by himself was to Pnin something singularly delightful and amazingly satisfying to a weary old want of his innermost self, battered and stunned by thirty-five years of homelessness. One of the sweetest things about the place was the silence [...].“ (P 121) Gerade, wenn Pnin nach jahrzehntelanger Haltlosigkeit Hoffnung schöpft, sich endgültig niederlassen zu können, zerstört der Erzähler diese wieder. Doch ganz im Gegenteil zu den vorangegangenen Verlusten, die Pnin erdulden musste und trotz endgültig zerstörter Träume von Hauskauf und angenehmer Zukunft ist hier kein verzweifelter, hilfloser Pnin mehr anzutreffen. Entschlossen setzt er sich am Ende des Kapitels nieder und schreibt mit sicherer Hand („clear firm hand“ (P 145)) einen Antwortbrief an Dr. Hagen, frei von seinen sonstigen sprachlichen Unsicherheiten. Allerdings ist ihm dies nur möglich, nachdem die zweite und wohl grausamste auktoriale Penetration im gesamten Roman ohne Katastrophe für ihn ausgegangen ist. Unmittelbar nach der Party macht sich der Gastgeber daran, das angefallene Geschirr abzuwaschen und ist just dabei, einen Nussknacker abzutrocknen, wenn ihm dieser aus der Hand gleitet:

Fastidious Pnin rinsed it, and was wiping it, when the leggy thing somehow slipped out of the towel and fell like a man from a roof. He almost caught it – his fingertips actually came into contact with it in mid-air, but this only helped to propel it into the treasure-concealing foam of the sink, where an excruciating crack of broken glass followed upon the plunge. (P 144)

Neben diversen anderen Gegenständen befindet sich auch die Kristallschüssel, die Pnin von Victor geschenkt bekommen hat, unter der Schaumdecke. Wie Victor selbst strahlt die Schüssel einen magischen Glanz aus; sie ist ein Emblem der geistigen Verbundenheit zwischen ‘Vater’ und ‘Adoptivsohn’, oder, wie J. Conolly es

treffend umschreibt: sie ist „the magic talisman preserving Pnin from harm.“³⁷⁶ Der fallende Nussknacker kann demnach als ein Mittel des auktorialen Erzählers verstanden werden, um das geistige Band zwischen Pnin und Victor zu durchtrennen. Auch wenn Pnin wie ein Stehaufmännchen jeder Misere und jeder neuen Katastrophe mit neuem Mut und Entschlossenheit begegnet, so erscheint er, nachdem er das Geräusch von brechendem Glas vernommen hat, für einen Moment wieder wie der alte, hilflose, in einen Abgrund starrende Pnin der ersten Romanhälfte. Das Maß an Belastung, dass er ertragen kann, scheint hier die Grenze des Ertragbaren erreicht zu haben; in einem scheinbar endlosen Moment unerträglicher Grausamkeit befindet sich Pnin auf dem Scheitelpunkt zwischen Selbstkontrolle und totaler Verzweiflung:

Pnin hurled the towel into a corner and, turning away, stood for a moment staring at the blackness, beyond the threshold of the open back door. A quiet, lacy-winged little green insect circled in the glare of a strong naked lamp above Pnin's glossy bald head. He looked very old, with his toothless mouth half open and a film of tears dimming his blank, unblinking eyes. Then, with a moan of anguished anticipation, he went back to the sink and, bracing himself, dipped his hand into the foam. A jagger of glass stung him. Gently he removed a broken goblet. The beautiful bowl was intact. He took a fresh dish towel and went on with his household work. (*P* 145)³⁷⁷

Die eigentlich unausweichliche Katastrophe bleibt überraschenderweise aus, N. kann oder will das Band zwischen Victor und Pnin nicht zerstören. Doch verweilt der Erzähler über dem intensiven Moment nahezu unerträglich lange und kostet die in Pnin aufsteigende Verzweiflung voll aus, bevor er die Spannung herauslässt. Er zeigt, dass es ganz in seiner Macht steht, den verletzlichen Pnin in seiner emotionalen Lage zu beeinflussen, ihm den letzten Stoß zu versetzen oder ihn zu verschonen.

Gleichzeitig ist dieses auktoriale Machtzeichen aber das letzte dieser Art im gesamten Roman überhaupt; indem N. sich im darauf folgenden siebenten Kapitel als wahrhaftiger Ich-Erzähler zu erkennen gibt, verliert er seine gesamte vorgebliche Macht und Kontrolle über seine biographierte Hauptfigur Pnin. Mit eben diesem

³⁷⁶ Conolly, J.W. (1982: 207).

³⁷⁷ Das 'Martyrium', das Pnin erdulden muss (Verlust der Heimat, seiner Frau, seiner Muttersprache, seines Büros und seiner Arbeitsstelle, schließlich der Beinahe-Verlust der für ihn überaus wertvollen Kristallschale Vectors) und die übergeordnete Position, die N. als Erzähler dazu einnimmt, weisen, in einem biblischen Kontext, deutliche Parallelen zur Geschichte Hiobs auf, der von Gott so lange geprüft wurde, bis er drohte in seinem Glauben zu zerbrechen. Indem N. die Schale (und damit auch die seelische Integrität seines Geschöpfes) nicht zerspringen lässt, erweckt er (in der Rolle eines auktorialen Erzählers) den Anschein göttlichen Großmutes. Dieses Bild schöpferischer Allmacht zerfällt jedoch, wie in Kap.II: 'Kontrollverlust gegenüber dem Leser' dargestellt, mit der Erkenntnis um die tatsächliche Erzählposition N.s.

Wandel von einem auktorialen Er-Erzähler zu einem peripheren Ich-Erzähler und dem gleichzeitigen Eingeständnis, dass Pnin in derselben Wirklichkeit lebt wie der Erzähler, bekommen die Intrusionen N.s in das Leben Timofey Pnins ein völlig anderes Erscheinungsbild. Sie finden nicht länger innerhalb einer von einem selbstbewussten, allmächtigen Erzähler kreierten Wirklichkeit statt, sondern in dessen eigener Realität, in der dieser zwar auch ein selbstbewusster, jedoch existentiell wesentlich beschränkterer Erzähler ist. Waren es bis zum sechsten Kapitel noch hauptsächlich Anspielungen, indirekte Hinweise und ihn vertretende Agenten (Eichhörnchen), mit denen N. seine auktoriale Präsenz innerhalb der erzählten Welt und insbesondere seine Macht über Pnin zum Ausdruck zu bringen verstand, so sind es im letzten Kapitel erinnerte Verbindungspunkte, mit denen er trotz verlorener auktorialer Position auf seine angebliche Kontrolle über das Leben Pnins aufmerksam machen will. Nur erwecken diese aufgezählten Erscheinungen des Erzählers in Pnins Leben im Gegensatz zu seinen Erscheinungen als auktorialer Erzähler innerhalb seiner Pnin-Fiktion keinen Eindruck erzählerischer Omnipotenz mehr. So, wie sich das Eichhörnchen am Ende als machtlos gegen Pnin erweist, hat auch N.s dargebotene Präsenz im Leben des 'wahren' Pnins keinerlei Wirkung auf diesen. N. ist schlichtweg 'zufällig' am gleichen Ort wie Pnin, verkehrt in den gleichen Kreisen und kennt die gleichen Leute. Er hat nicht wirkliche Berührungspunkte vorzuweisen, an denen er Pnins Schicksal hätte beeinflussen können. Die einzige Ausnahme dazu bildet Liza, die N. wohl wissentlich ob ihres Charakters („[...]she was one of those women who combine healthy good looks with hysterical sloppiness; [...] a vile temper with sentimentality“ (P 152)) nach einer kurzen Affäre Pnin überlässt und ihn damit ins eheliche Unglück stürzt.

Die Art und Weise, wie er versucht, die vorherige auktoriale Allwissenheit auf seinen existentiell beschränkten Status zu übertragen, wirkt wie der verzweifelte Versuch eines Sterblichen, göttliche Kräfte zu erlangen. Unter wiederholter Hervorhebung seiner 'übermenschlichen' Memorierfähigkeiten („Do I really remember [...] Yes, distinctly.“ (P 148); „I am perfectly sure“ (P 149); „the unusual lucidity of my memory“ (P 150)) und mit großem erinnerten Detailwissen präsentiert er seine Berührungspunkte mit Pnins Leben, die jeglicher göttlicher Einflussnahme entbehren, dagegen seine Pnin-Obsession unterstreichen. Alles, was er tatsächlich kontrolliert, sind subjektive Erinnerungen an Pnin.

Obwohl er den 'realen' Pnin nicht wirklich kennt, maßt N. sich an, in gesellschaftlicher Runde (sogar in Anwesenheit Pnins) und gegenüber der

Leserschaft Geschichten über diesen zu erzählen. Nur kann sich der 'reale', für ihn unfassbare Pnin – im Gegensatz zu der Pnin-Figur seiner Fiktion – gegen ihn wehren und weist dessen Versuche, sich vor Publikum in seine Privatsphäre einzumischen und sein Leben besser kennen zu wollen als er selbst, vehement zurück: „Now, don't believe a word he says [...]. He makes up everything. He once invented that we were schoolmates in Russia and cribbed at examinations. He is a dreadful inventor (*on uzhasnij vīdumshchik*).“ (P 154f) Erscheint Pnin insbesondere in den Darstellungen der ersten drei Kapitel noch als hilfloses Opfer der auktorialen Dominanz, so zeigt er sich hier als 'reale' Figur durchaus imstande, die Kindheits- und Jugendbilder, die N. von ihm vor Publikum zeichnet, zu konfrontieren und in Frage zu stellen.

Auch der letzten, größten und finalen Einmischung in Pnins Leben, dem Erscheinen N.s in Waindell, um den Posten des Romanhelden am College zu übernehmen und seinem Angebot an diesen, in Zukunft unter ihm (d.h., unter seiner Kontrolle) zu arbeiten, weiß der 'echte' Pnin etwas entgegenzusetzen. Er entzieht sich der aufdringlichen Nähe seines 'Biographen' und nimmt ihm damit die Möglichkeit, ihn weiterhin fiktionalisierend zu kontrollieren. Selbst mit seinem penetranten Versuch, ihn per Telefon zu erreichen, kommt N. nicht mehr an das Objekt seiner Obsession heran. Der psychischen wie physischen Freiheitseinschränkung durch den Obsessor endgültig zu entkommen trachtend, entflieht Pnin schließlich dessen fiktionalisierenden 'Klauen':

Hardly had I taken a couple of steps when a great truck carrying beer rumbled up the street, immediately followed by a small blue sedan with the white head of a dog looking out, after which came another great truck, exactly similar to the first. The humble sedan was crammed with bundles and suitcases; its driver was Pnin [...] Then the little sedan boldly swung past the front truck and, free at last, spurted up the shining road [...] where there was simply no saying what miracle might happen. (P 159f)

Ersetzt man, wie G. Barabtarlo³⁷⁸ es vorschlägt, die beiden identischen Trucks durch N. und Cockerell (die zweite von Pnin besessene Person vor Ort, die es sich zum Hobby gemacht hat, Pnin zu penetrieren und zu imitieren), so ergibt sich ein anschauliches Fluchtbild: zunächst eingerahmt von den beiden von ihm Besessenen, schert Pnin mutig („boldly“) aus, lässt beide hinter sich zurück und fährt, endlich frei („free at last“) davon, in das für den Erzähler Unbekannte. Zurück bleibt der einstige auktoriale Erzähler ohne einen 'realen', oder fiktiven Pnin. In der Erzählgegenwart

³⁷⁸ Barabtarlo, G. (1989: 286).

angelangt, entzieht Pnin N. mit seiner Flucht jegliche Substanz für eine weitere Fiktionalisierung seiner Person. Stattdessen muss dieser sich mit einem „British breakfast of depressing kidney and fish“ (P 160) bei Pnin-Imitator Cockerell zufrieden geben.

N. kann als erzählerischer Stellvertreter Nabokovs offensichtlich nicht dessen auktoriale Maxime – „My characters are galley slaves.“ (SO 95) umsetzen. Sein „galley slave“ Pnin kündigt ihm die Dienste und flieht, um ein ungestörtes Eigenleben, fern der Fiktionalisierung seiner Person, zu führen. Auch der Leser ist von dieser Aktion betroffen, er kann genauso wenig abschätzen, wohin sich Pnin begibt. Alleinig der Autor Nabokov behält tatsächliche Kontrolle über den ‘realen’ Pnin und lässt ihn erneut in einem anderem Roman (*Pale Fire*, 1962) als Randfigur erscheinen.³⁷⁹

Mit dem letzten Absatz des Romans verliert N. schließlich sogar das alleinige Anrecht darauf, Pnin zu fiktionalisieren und ihn als solchen zu kontrollieren. Cockerell wartet in diesem Absatz mit einer anderen Version von Pnins Reise nach Cremona auf als sie N. im ersten Kapitel entwirft. Während letzterer die Reise trotz Unmutsäußerung („Some people – and I am one of them – hate happy ends.“ (P 22)) in einem ‘happy end’ ausgehen lässt, zeichnet Cockerell ein ‘unhappy end’ („‘And now,’ he said, ‘I am going to tell you the story of Pnin rising to address the Cremona Women’s Club and discovering he had brought the wrong lecture.’“ (P 160)); mit der Konsequenz, dass zwar rückführend zum Romananfang ein erzählerischer Rahmen gebildet wird, dessen Anfang und Ende jedoch ähnlich dem des Eichhörnchenmusters nicht zusammen passen. Indem N. Cockerell eine eigene gleichberechtigte Version von Pnins Reise gewährt, entblößt er zu guter letzt auch noch seine eigene Austauschbarkeit als Erzähler. Ohne Pnin und mit einem gleichrangigen Erzähler vor Ort erweist N. sich am Endpunkt des Romans als überflüssig.

³⁷⁹ Vgl. auch in Romaninterpretation zu *Pale Fire*, Kap.II.1.: ‘Botkin und der Index’.

Zusammenfassung – *Pnin*:

Die Erzählerfigur eröffnet den Roman mit einer durchdringenden auktorialen Sicht auf die Erzählwelt, die den Hauptprotagonisten unter absolute Kontrolle stellt. Pnin erscheint nur so, wie N. es erlaubt, scheint sich von ihm als sein 'patient' und 'galley slave' willenlos lenken zu lassen. Geschickt platzierte selbstreferentielle Hinweise, der wiederholte, musterähnliche Einsatz eines in seinem Auftrag agierenden Eichhörnchens und das bewusste Vorenthalten einer Antwort auf Pnins Existenzfragen lassen N. vor dem Leser in den ersten drei Kapiteln zweifellos als Schöpfer, Biographen und Schicksalslenker Pnins erscheinen; letztgenannten dagegen als ein hilfloses, passiv agierendes, in seiner Wahlheimat umherirrendes Geschöpf.

Die Präsenz des auktorialen Erzählers an der Fiktionsoberfläche bleibt im Fortgang der Handlung erhalten, der anfängliche Eindruck von Macht und erzählerisch-schöpferischer Kontrolle verlischt jedoch ab dem vierten Kapitel zunehmend. Gestärkt durch das geistige Band mit Victor lässt Pnin sich trotz anhaltender auktorialer Intrusionen nicht mehr in die Passivität seiner Existenz drängen und entzieht sich zunehmend der Kontrolle N.s.

Das letzte Kapitel schließlich, steht im völligen Kontrast zum Ausgangspunkt der Handlung. Durch einen Perspektivwechsel um seine erzählerische Macht gebracht, ist der Erzähler nicht mehr in der Lage, das Objekt seiner 'Biographie' davon abzuhalten, vor ihm und aus der Fiktion selbst zu entfliehen und bleibt so am Romanende ohne Protagonisten und weiteres verwertbares Erzählmateriale als gescheiterter 'göttlicher' Erzähler und nunmehr Handlungsnebenfigur zurück.

E. *Pale Fire*

Einführung	202
I. Interpretationsräume	203
I.1. Grenzen der Interpretation	203
I.2. Lesarten von <i>Pale Fire</i>	205
I.3. Thesenaufstellung	208
II. Die Identitäten des Erzähler-Ichs	211
II.1. Botkin & der Index	211
II.2. Anzeichen persönlichen Kontrollverlustes	214
II.3. Kinbote – aus der Perspektive seiner Umgebung	216
II.4. Kinbote als Tarnname des letzten Königs von Zembla	217
II.4.1. Das königliche Ich gegenüber dem Leser	217
II.4.2. Das königliche Ich in seiner New Wye-Umgebung	219
III. Paranoide Selbstinszenierung	221
III.1. Kinbotes Wahnsinn	221
III.2. Verfolgungswahn	223
III.3. Kinbote und seine Nachbarn	228
III.3.1. Aversion – Sybil Shade	228
III.3.2. Obsession – John Shade	230
III.4. Wahneinsicht?	234
IV. Kinbotes Gedichtinterpretation	240
IV.1. Der Titel	240
IV.2. Die Inszenierung des Zemblastoffes	243
IV.2.1. Sinn sehen wollen	243
IV.2.2. Fälschung – Bewusste Missinterpretation	244
IV.2.3. Inszenierung einer Spiegelwelt	245
IV.2.4. Der Assoziationsapparat	248
IV.3. Kinbotes Marionette	251
Zusammenfassung – <i>Pale Fire</i>	257

Einführung:

Die Annäherung an *Pale Fire* fällt so schwer wie die Erstbetrachtung eines surrealistischen Bildes: weder ist dieser Roman in seiner gesamten Tiefe nach einmaliger Betrachtung zu erfassen noch scheint die Zahl der (Aus-)Deutungsmöglichkeiten dieses Werkes überhaupt begrenzt zu sein. Bereits in seiner Formgebung derartig ungewöhnlich, dass der Leser sich fragt, ob er überhaupt einen Roman in Händen hält, ist sein inhaltliches Erscheinungsbild noch um einiges bizarrer – ein 999 Verse umfassendes augenscheinlich autobiographisches Gedicht des fingierten Poeten John Shade wird umgeben von fast 300 Seiten scheinbarer Dada-Hermeneutik der Erzählerfigur, die diese mittels eines Vorwortes, Kommentarteils und eines dazugehörigen Indexes hervorbringt. *Pale Fire* portraitiert das Schaffen Charles Kinbotes, der nicht nur die Kontrolle über die 'Realität' des Gedichts, das er kommentiert, verliert, sondern auch über jene Realität, die ihn umgibt. Statt der beabsichtigten Gedichtanalyse bietet dieser Erzähler und Kommentator dem Leser Einblicke in die Mechanismen seines (w)irren, realitätsumdeutenden Geistes, in dem die Vorgaben der eigenen inneren wahngepprägten Welt von größerer Bedeutsamkeit sind als die Realität und Objektivität der äußeren Welt. Nur das sehend, was er sehen will, überschreitet er jegliche Grenzen der Interpretation und verknüpft die Zeilen des Gedichts mit der angeblichen Geschichte seiner Flucht als König von Zembla und der Verfolgung durch einen auf ihn angesetzten Killer. Dabei schafft er es, eine paradox anmutende Gedankenwelt zu kreieren, in der nichts zusammenpasst, aber alles untrennbar miteinander verbunden ist.

I. Interpretationsräume:

„Was heißt interpretieren? Es heißt ‘auslegen’, ‘deuten’. Die Interpretation dichterischer Texte geht über die bloße Inhaltsangabe hinaus. Sie soll aufzeigen, was das jeweilige Gedicht aussagen will; [...] Es ist also erforderlich, sich in das dichterische Werk hineinzusetzen, um soviel wie möglich wahrzunehmen und zu verstehen. *Die Interpretation ist eine Deutung von Form und Gehalt in ihrer Wechselwirkung.*“³⁸⁰

I.1. Grenzen der Interpretation:

Wenn die nachfolgende Analyse von Vladimir Nabokovs Roman *Pale Fire* hier mit einer kurzen Betrachtung über die Gattungsmerkmale einer Interpretation beginnt, dann deshalb, weil diese den Kern der Inszenierung des Erzählers dieses Werkes bildet. Allerdings soll dabei der Fokus weniger auf typischen Aspekten und Grundbegriffen wie Vers, Satzbau, Zeilenlänge, Reim, Metrik, Lautung, Strophe, Motiv oder lyrisches Ich, rhetorische Figuren, persönlicher und gesellschaftlicher Hintergrund liegen, sondern hauptsächlich auf der Frage nach dem Interpretationsspielraum, den ein literarischer Text, insbesondere ein Gedicht, zulässt.

Interpretation ist zweifellos immer subjektiv: genauso wie der Dichter seine eigenen Ansichten, Erlebnisse, Stimmungen etc. in den von ihm verfassten Text hineinträgt, bringt auch der interpretierende Leser seinen eigenen Wissensstand, Ansichten, Erfahrungen und kulturellen Hintergrund mit in seine Ausdeutung der Interpretationsfreiräume, die ihm der Text gewährt. Die eine ‘wahre’ Textdeutung kann es infolgedessen nur schwerlich geben.³⁸¹ Dennoch bleibt die Frage, inwieweit es Grenzen der Interpretation gibt bzw. auch, inwieweit ein Text seine Interpretationsgrenzen selbst bestimmt. Wie viele ‘wahre’ Interpretationen erlaubt ein Text?

Die Antwort, die Hans Magnus Enzensberger auf diese Frage anbietet, fällt ziemlich radikal aus – er spricht dem literarischen Text jede Einflussnahme auf seine Interpretation schlichtweg ab:

Wenn zehn Leute einen literarischen Text lesen, kommt es zu zehn verschiedenen Lektüren. Das weiß doch jeder. In den Akt des Lesens gehen zahllos viele Faktoren ein, die vollkommen unkontrollierbar sind: die soziale und psychische Geschichte des Lesers, seine Erwartungen und Interessen, seine augenblickliche Verfassung, die Situation, in der er liest [...]. Das Resultat ist mithin durch den Text nicht determiniert und nicht determinierbar. Der Leser hat in diesem Sinn immer recht,

³⁸⁰ Lobentanzer, H. (1988: 15).

³⁸¹ Im Idealfall ist Interpretation nur ‘Nehmung’, im Normalfall teils ‘Nehmung’ und teils ‘Gebung’. Nie sollte sie jedoch ausschließlich nur ‘Gebung’ sein.

und es kann ihm niemand die Freiheit nehmen, von einem Text den Gebrauch zu machen, der ihm paßt. [...] Die Lektüre ist ein anarchischer Akt.³⁸²

Indem er die Textinterpretation zu einem anarchischen Akt macht, stellt Enzensberger dem Leser einen immergültigen Freischein für jegliche denkbare Ausdeutung eines beliebigen Textes aus. Nur, obgleich ihm bezüglich der generellen Freiheit, die er dem Leser bzw. dem Interpreten zuspricht, zuzustimmen ist, so kann die Vieldeutigkeit eines Textes dennoch nicht wirklich grenzenlos sein. Dies verhindert letztlich schon der buchstäbliche Sinn des geschriebenen Wortes. Ein X kann man nun einmal nicht als Y verkaufen. In der Schlussfolgerung bedeutet dies, dass es keine absolute Anarchie bei der Textinterpretation geben kann, sondern maximal einen 'Auslegungsspielraum', der allerdings vom Text und seinen Bedeutungsvarianten begrenzt ist. Wird dieser Spielraum überschritten, sollte deshalb nicht mehr von Interpretation, sondern stattdessen von 'Gebrauch', 'Benutzung' oder 'Verarbeitung' des Textes gesprochen werden.³⁸³ Diese Auffassung einer generellen Unterscheidung zwischen Gebrauch und Interpretation beim Umgang mit einem literarischen Text teilt auch Jochen Vogt, der im Einklang mit Umberto Eco schreibt:

Beim Gebrauch eines Textes steht es uns frei, ihn ganz oder teilweise und nach subjektivem Bedürfnis als Anreiz oder Material für Gedanken, Gefühle, Handlungen aller Art zu benutzen. [...] Die Interpretation ist hingegen eine spezielle, professionelle Tätigkeit, die bestimmte Ziele und Regeln hat. Ihr geht es darum, das Bedeutungspotential eines Textes (nicht die Autorintention) zu entfalten. Deshalb gibt es 'Grenzen des Interpretierens'.³⁸⁴

Wenn es nun darum geht, sich den Interpretationsgrenzen von *Pale Fire* zu nähern, erscheint es notwendig, zuvor noch einen grundsätzlichen Aspekt des Interpretierens zu erwähnen: Eine der absoluten Grundregeln der Literaturinterpretation, die man bereits in der Schule eingebläut bekommt, besagt, dass man sich davor hüten soll, einfaches Nacherzählen der Handlung mit Interpretation zu verwechseln.

Nun ist es durchaus meine Absicht, diese Grundregel zu beachten, jedoch erscheint es angesichts der Tatsache, dass *Pale Fire* unter den auch sonst hochgradig komplexen und mitunter nur schwer zugänglichen (englischsprachigen) Romanen Nabokovs das Herzstück bildet, nützlich, die vielschichtige Erzählhandlung

³⁸² Enzensberger, H. M. (1988: 23f).

³⁸³ Vgl. Vogt, J. (2002: 64).

³⁸⁴ Vogt, J. (2002: 63).

grundlegend zu entwirren, sowohl um Redundanzen zu vermeiden als auch um mit den nachfolgenden Ausführungen nicht unnötig zu verwirren.

I.2. Lesarten von *Pale Fire*

Folgt der Leser dem Handlungsstrang, den die Erzählerfigur in *Pale Fire* entwirft, ergeben sich verschiedene Deutungsweisen bzw. 'Wahrheiten' des vorgefundenen Plots. Allerdings präsentieren sich diese nicht in vertikaler Reihung sondern horizontal geschichtet, was zur Folge hat, dass man sich (mittels wiederholtem Lesen des Textes) wie bei einem Rubbelbild von einer Ebene zur nächsten hindurch arbeiten muss, um von einer 'Wahrheit' zur nächsten zu gelangen.

Variante 1 – der Ausgangspunkt:

Auf der obersten faktischen Ebene ist *Pale Fire* eine Geschichte über einen Schriftsteller namens John Shade, der ein langes autobiographisches Gedicht mit dem Titel 'Pale Fire' schreibt und am Tag, an dem er es beendet von einem Killer, der sich Jack Grey nennt, getötet wird. Shades Nachbar Charles Kinbote nimmt das Gedicht an sich und schreibt einen langen Kommentar darüber, der dem Leser des Romans verworren und zusammenhanglos erscheint.

Variante 2 – Kinbotes Story:

Eine Ebene darunter wähnt sich Kinbote als Auslöser und Verursacher im Zentrum aller Handlungen: er glaubt, Shade mit seinen Ausführungen über ein Königreich namens Zembla und dessen König zu dessen Gedicht inspiriert zu haben; infolgedessen dieses Gedicht ohne seine Anmerkungen überhaupt nicht verstanden werden kann. Damit nicht genug, Kinbote gibt darüber hinaus vor, selbst jener König zu sein, der nach New Wye ins Exil geflüchtet ist. Shade ist in dieser (subjektiven) Version der Geschehnisse demnach 'versehentlich' von einem zemblanischen Killer getötet worden, der eigentlich auf ihn, den Ex-König angesetzt war und sich parallel zur Entstehung des Gedichts New Wye genähert hat. Nach dem Tod Shades flüchtet Kinbote mit dem ungelesenen Gedicht in die Berge, um dort bei der Erstlektüre festzustellen, dass es keinerlei Bezug zu seiner Zembla-Thematik aufweist; stattdessen 'lediglich' das eigene Leben des Dichters thematisiert. Beim nochmaligen Lesen stellt Kinbote wiederum fest, dass die Verse Shades doch versteckte Anspielungen auf sein Königsdasein enthalten, die es ihm – als einzig

‘Wissenden’ – gilt, mittels seines Kommentars für die restliche Welt sichtbar zu machen: „My commentary to this poem [...] represents an attempt to sort out those echoes and wavelets of fire, and pale phosphorescent hints, and all the many subliminal debts to me.“³⁸⁵ Die Zielsetzung Kinbotes, die er sich bei der Abfassung seines Kommentars für die Interpretation von Shades Gedicht setzt, ähnelt dabei jener der Erzählerfigur in *The Real Life of Sebastian Knight*. Überzeugt davon, der Öffentlichkeit mit eigenen Worten die ‘wahre’ Bedeutung eines Gedichts vermitteln zu können – von dem er glaubt, dass „It contains not one gappy line, not one doubtful reading“ (PF 14) – gibt er sich das Ziel vor, „an unambiguous *apparatus criticus*“ (PF 71), beziehungsweise „[a] Commentary where placid scholarship should reign“ (PF 82) zu schreiben. An auktorialem Selbstbewusstsein ob der Gewichtigkeit seiner Gedichtinterpretation kaum noch zu übertreffen, stellt er seinem Kommentar, an den Leser gewandt, schließlich noch folgende Zeilen voran:

Let me state that without my notes Shade’s text simply has no human reality at all since the human reality of such a poem as his [...] has to depend entirely on the reality of its author and his surroundings, attachments and so forth, a reality that only my notes can provide. To this statement my dear poet would probably not have subscribed, but, for better or worse, it is the commentator who has the last word. (PF 25)

Den einst von Barthes postulierten ‘Tod des Autors’³⁸⁶ scheint Kinbote als Leser und Interpret des Shadeschen Gedichts mit seiner Behauptung „it is the commentator who has the last word“ offenbar wortwörtlich umsetzen zu wollen. Er erhebt sich zum alleinigen (‘anarchistischen’) Sinngeber von ‘Pale Fire’, nicht nur weil, dessen Autor tatsächlich tot ist, sondern auch, weil er die einzige Kopie des Gedichts in Händen hält. Für Kinbote ist der Tod des Autors seine Geburststunde als Leser, als Sinngeber und Interpret des ‘herrenlosen’ Textes.³⁸⁷

Das, was Kinbote vorgibt zu schreiben, soll seinen Worten zufolge nichts anderes sein als eine auf hermeneutischen Prinzipien³⁸⁸ beruhende literaturwissen-

³⁸⁵ Nabokov, V. *Pale Fire* (1991: 233). Alle weiteren Referenzen auf diesen Roman im Text mit Seitenangabe in Klammern nachgestellt.

³⁸⁶ Vgl. zum inhaltlichen Hintergrund dieser Annahme die Anmerkung in der Einleitung (>zum Forschungsstand). Genaugenommen antizipiert Kinbote dieses Konzept sogar, da Barthes die traditionelle Auffassung vom Autor als sinnstiftende Instanz erst 1968 in Frage stellte und *Pale Fire* von Nabokov bereits 1962 verfasst wurde.

³⁸⁷ Auf die Implikationen dieses ‘Herrschaftswechsel’ über den Text spielt auch M.Wood an, wenn er schreibt: „If the death of the author really is the birth of the reader, then the birth of the reader is the start of a whole family of (lowerclass) authors. (Wood, M. (1994: 18)).

³⁸⁸ ‘Hermeneutik’= allgemein die Lehre vom interpretativen Verstehen. Interpretation im hermeneutischen Sinne sollte an erster Stelle nach dem fragen, was der Autor des Textes mit diesem sagen will und erst danach, was der Text selbst, unabhängig vom Autor, aussagt, aussagen könnte oder

schaftliche Interpretation. Das, was er tatsächlich verfasst, kann in den Augen des Lesers jedoch – zumindest bei der Erstrezeption des Romans – nur schwerlich als Interpretation im oben aufgeführten und abgegrenzten Sinn bezeichnet werden. Statt sich in seiner 'Textausdeutung' der Realität des Shadschen Gedichts zu unterwerfen, unterwirft er dieses seiner eigenen Realitätsauffassung. Statt einer hermeneutischer Interpretation des vorliegenden autobiographischen Gedichts liefert er die phantastische Geschichte einer Königsflucht und einer Königsverfolgung, die sich ohne einen relevanten Zusammenhang zum eigentlichen Objekt der 'Interpretation' vor den Augen des Lesers immer weiter ausbreitet und in einen zweiten 'autobiographischen' Text verwandelt, der den von Shade beinahe komplett verdrängt.

Der Kommentator überschreitet in seiner angenommenen Rolle als 'der, der das letzte Wort hat' den ihm vom Gedicht eingeräumten Interpretationsfreiraum dermaßen offensichtlich, dass seine Interpretation auf den Leser wirken muss wie der Versuch eines Illiteraten, einem ein X für ein Y zu verkaufen und der dazu noch beharrlich versichert, dass dies auch tatsächlich ein Y sei. Das, was der Kommentator in den Zeilen Shades zu sehen glaubt (=Variante 2), erscheint selbst bei bestem Leserwillen nicht nachvollziehbar. Die Diskrepanz zwischen Shades wahrhaftig autobiographischen Gedicht und dessen '(auto)biographischer' Kommentierung durch Kinbote muss dem Leser angesichts des begrenzten Interpretationsfreiraums, den erstgenanntes aufweist, dermaßen unauflösbar vorkommen, dass hier kaum noch von Interpretation, eigentlich auch nicht von Gebrauch, sondern nur von Missbrauch eines literarischen Textes gesprochen werden kann. Liest man *Pale Fire* aus diesem Blickwinkel, hinterlässt die Erzählerfigur in ihrer Rolle als Kommentator einen Eindruck völlig außer Kontrolle geratener Interpretation. Natürlich stellt sich die Frage, wie ein selbsternannter Interpret und Kommentator sich zu einer derartigen Zielsetzung hinreißen lassen kann, um gleichzeitig solch ein Ergebnis zu liefern. Warum überschreitet Kinbote den Auslegungsspielraum von 'Pale Fire' dermaßen und trägt mehr hinein als heraus? Warum gewinnt der Leser den Eindruck einer totalen Verkehrung angesichts eines 'analytischen Kommentars', der wesentlich irrationaler wirkt als das künstlerische Werk, das diesem eigentlich zugrundeliegen

was man selbst in diesem sehen möchte. Unterstellt wird dabei, dass diese Sinnzusammenhänge auch in dem fraglichen Text vorhanden sind. Bei der Suche nach dem Sinn des vorliegenden Textes sollte unter all den unendlich vielen Sinn- und Bedeutungsmöglichkeiten demnach zuerst nach jenem Sinn gesucht und gefragt werden, den der Autor in diesen hineingelegt hat bzw. haben könnte. Vgl. dazu auch: *Brockhaus Enzyklopedie* (1996: 725).

sollte? Was ist der Grund für diese seltsame Inszenierung der Erzählerfigur als Kommentator und Gedichtinterpret?

Auf eine Beantwortung dieser Fragen soll die nachfolgende Analyse der (Selbst-) Inszenierung Kinbotes als Kommentator, handelnde Figur und Erzähler hinarbeiten. Wie sich zeigen wird, offenbart sich bei einem detaillierten ‘close reading’ jene Interpretationsebene, die den wirklichen Handlungsverlauf und auch den Grund jener seltsamen Gedichtanalyse erkennbar werden lässt.

Variante 3 – die ‘wahre’ wahre Geschichte:

Kinbote ist als Figur der Erzählhandlung in Wirklichkeit Botkin, Mitarbeiter am Woodsworth College in New Wye. Als dieser glaubt er, der exilierte König von Zembla (welches selbst nur innerhalb des Romans eine Wirklichkeit aufzuweisen hat) zu sein, der sich, um diese Identität geheim zu halten, hinter dem Tarnnamen Charles Kinbote versteckt. Der Killer ist tatsächlich ein entflohener Irrenhausinsasse namens Jack Grey, der Shade jedoch mit dem Vermieter des Hauses Richter Goldworthy verwechselt, welcher ihn einst verurteilt hatte.

I.3. Thesenaufstellung:

Thesenhafte Ausgangskonstellation der folgenden Ausführungen soll in diesem Kontext deshalb folgende Annahme sein: Der Kommentar, dessen Vorwort und der dazugehörige Index sind das Ergebnis eines komplexen Wahnbildes, das aus einer Kombination von Größenwahn, obsessiver Erotomanie und Verfolgungswahn hervorgeht. Alle drei Komponenten sollen als fundamentale Kontrollverluste gegenüber der Realität betrachtet werden. Dabei bilden vier zentrale Illusionen den Kern der Kinbotschen Wahnidee, die dieser unbedingt vor sich und dem Leser bewahrt wissen will: 1. er sei der Ex-König von Zembla und darüber hinaus, er sei Charles Kinbote; 2. ‘Pale Fire’ sei ein Gedicht über sein Leben als König – sei also **sein** Gedicht; 3. Shade und er seien Freunde; und 4., der Mörder Shades habe es eigentlich auf ihn abgesehen gehabt.

Wie nachzuweisen sein wird, steckt – was die beiden zuerst aufgeführten Wahnvorstellungen anbelangt – hinter dem Erzähler-Ich eine Figur namens V. Botkin, von dem zwar alle Handlungs- und Gedankenabläufe ausgehen, der jedoch als Botkin überhaupt nicht an der Handlungsoberfläche erscheint, da er sich seiner tatsächlichen Identität nicht mehr vordergründig bewusst ist. Stattdessen tritt er in

der Verkleidung zweier fingierter Identitäten auf, wobei er sich in seiner Rolle als Charles Kinbote zugleich als Hauptfigur, Kommentator und Erzähler in Szene setzt. In diesem Kontext soll nachgewiesen werden, dass Kinbote – im Gegensatz zu der Erzählerfigur aus *Look at the Harlequins!*, die ihr vergangenes ‘verrücktes’ Leben aus einer gesunden, d.h. distanzierten Perspektive präsentiert – sowohl gegenüber seiner romaninternen Umwelt als auch gegenüber dem Leser gänzlich aus seiner Wahnwelt heraus agiert. Er präsentiert die Welt Zemblas mit ihm selbst als königliches Zentrum, weil er wahrhaftig daran glaubt bzw. daran glauben will.³⁸⁹ In der Folge, so soll gezeigt werden, ist er von der ‘Wahrhaftigkeit’ seines Kommentars vollends überzeugt und interpretiert gegen alle ‘Regeln’ der Textinterpretation sein Wahnbild auch trotz der (aus Sicht des Lesers) offensichtlichen Abwesenheit jeglicher bestätigender Hinweise in das Gedicht Shades hinein.

Von großer Relevanz für die Analyse der Selbstinszenierung der Erzählerfigur ist auch die Darstellung seiner Beziehung zu Shade, die er in seinem Kommentar präsentiert. Diesbezüglich soll verdeutlicht werden, dass das umfassende Freundschaftsband, von dem Kinbote glaubt, das es ihn mit dem Dichter verbindet, genauso eine Einbildung ist, wie seine Annahme, er könne auf Shade tatsächlich so viel Kontrolle ausüben, dass jener ihn als König und seine Zembla-Geschichte in Versform verewigt. Was in Kinbotes Augen als innige Freundschaft gilt, ist außerhalb seiner Perspektive nur als einseitige Obsession zu werten. Kinbotes Beziehung zu Shade ist in diesem Sinne genauso wenig Freundschaft zu nennen, wie sein Kommentar eine zuverlässige Interpretation von ‘Pale Fire’ darstellt oder wie letzteres selbst eine hinreichende Basis für seine Zembla-Geschichte ist.

Weiterhin soll nachgezeichnet werden, dass die Erzählerfigur dermaßen gefangen in ihrer Phantasiewelt ist, dass sie einen ausgeprägten Verfolgungswahn gegen jeden entwickelt, der nicht mit ihm bzw. für seine Realitätswahrnehmung und Sicht der Dinge ist. Dabei erweist sich der Umstand, dass Kinbote sogar um die mögliche negative Kritik zu seiner Wirklichkeitswahrnehmung und seinem ‘Pale Fire’-Kommentar in der Öffentlichkeit weiß, nur als Verstärker, seine Geschichte ((und seine Freundschaft mit Shade))) noch hartnäckiger zu verteidigen bzw. dort ‘Feinde’ zu sehen, wo an sich keine sind. Kinbote will die Kontrolle über seine Sichtweise um jeden Preis wahren und seinen Sinn sehen, egal ob er wirklich da ist oder nicht.

³⁸⁹ Vgl. Johnson, D.B. (1985: 71).

Schließlich wird bezüglich der zuletzt aufgeführten Illusion der Fokus der Untersuchung auch auf jene Figur (Gradus) gerichtet werden, von der Kinbote in seinem Wahn glaubt, sie sei parallel zur Entstehung des Gedichts nach New Wye gereist, um seine tödliche Mission auszuführen. Hierbei wird insbesondere nachzuweisen sein, dass Gradus nichts anderes als eine fingierte Marionette in den Händen Kinbotes ist, die dieser als Schicksals-Agenten unter seiner Kontrolle einzusetzen versucht. Dies geschieht unter anderem, um den Eindruck einer (Schein) Verbindung zwischen Kinbotes Phantasiewelt und der Wirklichkeit New Wyes zu erzeugen, vor allem aber, um sich selbst als eigentliches Ziel des Killers zu inszenieren.

Da er seine eigene Welt nicht einfach der realen Welt gegenüberstellt, sondern beide Welten, so verschieden diese auch sind, nahezu unentwirrbar miteinander verbindet, erweist es sich nachfolgend als schwierig festzustellen, wo die Wiedergabe von 'Realität' endet und wo die Phantasiewelt des Erzählers beginnt. Dies bezieht sich auf seine eigene Identität genauso wie auf die des Killers oder die wirkliche Beschaffenheit jenes Zemblas, aus dem er vorgibt, geflohen zu sein. Der dadurch bedingte zentrale Eindruck von Ambiguität lässt *Pale Fire* letztendlich in seiner Gesamtpräsentation wie eines jener ausgeweglosen, stets mehrdeutigen Bilder M.C. Eschers erscheinen, in denen man, je nach Perspektive, etwas anderes erkennt, nur nicht die **eine** Interpretation.

Vor Beginn der Analyse soll noch darauf verwiesen werden, dass es unter keinen Umständen Ziel dieser Romaninterpretation sein wird, die seit mehreren Jahren ausgetragene Debatte³⁹⁰ anzuheizen, wer nun letztlich der Gesamtautor sämtlicher Textteile innerhalb des Romans sei, Kinbote oder Shade. Grundlage dieser Absage ist eine Ablehnung des dieser Diskussion zugrunde liegenden Gedankens, dass es nur **eine** fiktive Erzählerstimme innerhalb des Romans geben kann, d.h. dass Shade und Kinbote keine unabhängig voneinander existierenden Figuren sind, sondern die eine die andere erschaffen hat. Auch wenn das Augenmerk der nachfolgenden Analyse nahezu ausschließlich auf den Ausführungen des Gedichtkommentators liegen wird, ist der Grundgedanke der Arbeit dennoch, dass sowohl Shade als auch Kinbote – als ihrer selbst bewusste und voneinander unabhängig existierende Figuren – innerhalb des Romans selbst für ihre Texte verantwortlich sind.

³⁹⁰ Unter anderem haben sich folgende Kritiker mit der Frage der Autorschaft beschäftigt: P. Stegner (1966), A. Field (1967), J. Bader (1972), H. Grabes (1975), D.B. Johnson (1985) und B. Boyd (1991).

II. Die Indentitäten des Erzähler-Ichs

„Keiner ist das, wofür er sich ausgibt.
Jeder verbreitet seinen falschen
Schein, und so herrscht ein
Scheinleben.“
- J.R. Becher, *Abschied* -³⁹¹

„Jeder Mensch schafft sich im Geiste
eine Welt, in der er seinen Fähigkeiten
nach im Mittelpunkt steht. Die
wenigsten gestehen sich das ein.“
- K. Tucholsky,
Leerlauf eines Heroismus -³⁹²

II.1. Botkin³⁹³ & der Index:

Entgegen der vorangegangenen Verfahrensweise, die jeweilige Romananalyse mit einer Begutachtung des Titels oder des Vorworts zu eröffnen, soll *Pale Fire* von hinten, d.h. mit einer Betrachtung des vom Erzähler hinzugefügten Index' aufgezümt werden. Dies soll allerdings nicht implizieren, dass Titel oder Vorwort ohne Bedeutung für das Verständnis des Romans unter vorgegebenem Aspekt wären. Lediglich der Umstand, dass sich im Index die wesentlichsten Anhaltspunkte über die wahre Identität des Erzähler-Ichs entdecken lassen, lassen das Textende hier zum Anfangspunkt der Analyse werden.

In seiner formellen Funktion als Referenz-Stichwortregister präsentiert sich der Index an der Oberfläche zunächst genauso wenig als Bestandteil einer wissenschaftlich-kritischen Arbeit, wie der Kommentar selbst, auf den dieser referiert.

Dieser Eindruck begründet sich vor allem in der Tatsache, dass der Index nicht auf das Gedicht *Shades* referiert, sondern hauptsächlich auf Kinbotes eigene 'Lebensgeschichte'. So wird wichtigen Personen aus *Shades* autobiographischer

³⁹¹ *Zitatenlexikon* (1981: 661).

³⁹² *Zitatenlexikon*. (1981: 761).

³⁹³ Die wahre Identität der Erzählerfigur von *Pale Fire* wurde zuerst von Mary McCarthy in ihrem Essay "A Bolt from the Blue" (1962) entdeckt und beleuchtet. Sie schreibt: „Kinbote is mad. He is a harmless refugee pedant named Botkin who teaches in the Russian department and who fancies himself to be the exiled king of Zembla.“ (McCarthy, M. (1991: VII).

Umgebung (wie z.B. seiner Frau oder seiner Tochter) kaum oder gar kein Platz eingeräumt, zemblanischen Figuren mit kleinen, unbedeutenden Rollen wird dagegen unverhältnismäßig viel Platz eingeräumt.³⁹⁴ D. Barton Johnson ist deshalb durchaus rechtzugeben, wenn er schreibt: „The major portion of the index is a ‘Who’s Who’ of Zemblan history.“³⁹⁵ Allein unter dem Stichwort ‘Kinbote’, so führt Johnson weiter fort, finden sich dagegen 67 Einträge, unter Charles II weitere 21. Unter ‘Shade’, um den es in dieser ‘wissenschaftlichen’ Arbeit eigentlich geht, sind dagegen 46 Einträge aufgeführt, von denen ein Großteil wieder Kinbote zum Gegenstand haben oder zumindest auf ihn verweisen: „All roads lead back to Kinbote who has compiled the index to support his claims.“³⁹⁶

Dennoch, obwohl der Index weitgehend der Unterstützung seiner Zembla-Geschichte dient und selbst Einträge mit einbezieht, die ausschließlich der Unterhaltung, der Verwirrung und der Spielerei des Schreibers dienen,³⁹⁷ weist dieser dennoch eine Stelle auf, an der die Erzählerfigur ihre wahre Identität preisgibt. So findet unter den zahlreich aufgeführten Statisten auch eine Figur eine auffällig ausführliche Erwähnung, die in Kinbotes Kommentar nur als kurze Erwähnung in einem Nebensatz oder in einer seiner parenthetischen Anmerkungen erscheint („(happily, Prof. Botkin, who taught in another department, was not subordinated to that grotesque ‘perfectionist’“³⁹⁸ (PF 125)), nie aber leibhaftig an der Handlungsoberfläche – V. Botkin: „*Botkin*, V., American scholar of Russian descent, 894; kingbot, maggot of extinct fly that once bred in mammoths and is thought to have hastened their phylogenetic end, 247; bottekin-maker, 71; *bot*, plop, and *botelĭy*, bigbellied (Russ.); botkin or bodkin, a Danish stiletto.“ (PF 240) Bezeichnenderweise ist weder Prof. Botkins kurzes Erscheinen im Kommentar (PF 125) indexikalisiert, noch bezieht sich eine der unter V. Botkin aufgeführten Referenzzeilen (Vers 894/247/71) auf einen Botkin im Text, sondern, und das ist der entscheidende Punkt, stets auf Kinbote. Hierbei sticht insbesondere die Referenz zu ‘line 894’ heraus, die – in umgekehrter Reihenfolge der ansonsten chronologischen Auflistung aller im Index aufgeführten Referenzen als erste angeführt – darauf verweist, dass Botkin ein Anagramm von Kinbote ist:

³⁹⁴ Johnson, D.B. (1985: 61).

³⁹⁵ Johnson, D.B. (1985: 61).

³⁹⁶ Johnson, D.B. (1985: 62).

³⁹⁷ Wie z.B. die Einträge zu ‘Crown Jewels’ und ‘Kobaltana’.

³⁹⁸ „[G]rotesque perfectionist“ bezieht sich auf die Figur Prof. Pnins, der nach seiner Hauptrolle im gleichnamigen Roman Nabokovs hier in einer kleinsten Nebenrolle gastiert.

Professor Pardon now spoke to me: 'I was under the impression that you were born in Russia, and that your name was a kind of anagram of Botkin or Botkine?' Kinbote: 'You are confusing me with some refugee from Nova Zembla' [sarcastically stressing the 'Nova']. (PF 210)

Der Leser wird hier mit der Nase auf die offensichtliche Identität von Kinbote und Botkin gestoßen, auch wenn dieser selbst (als Herausgeber eines Buches über Nachnamen) gerade jenen Zusammenhang und auch seine eigentlich russische Herkunft beharrlich verneint.³⁹⁹

Auch die zweite im Index aufgeführte Referenz verweist über deren anagrammatische Beziehung auf die wahrscheinliche Identität von Botkin und Kinbote. Wenn Sybil Shade angesichts ihrer Verärgerung über Kinbotes zutage getragenes Verhalten nicht mehr an sich halten kann und ihren penetranten Nachbarn⁴⁰⁰ öffentlich „an elephantine tick; a king-sized botfly; a macaco worm; the parasite of a genius“ (PF 138) nennt, dann sind es nicht 'tick' oder 'worm', die der Erzähler eines Eintrages für würdig hält, sondern 'king-[sized] bot[fly]', das als Anagramm erneut sowohl auf Kinbote als auch auf Botkin verweist.⁴⁰¹

Die verbleibenden im Index aufgeführten Referenzen scheinen auf den ersten Blick keinen direkten Bezug zu Botkin als tatsächliche Identität der Erzählerfigur aufzuweisen.⁴⁰² „[B]ottekin-maker, 71“ verweist auf eine Textstelle im Roman, an der Kinbote (als Fachmann auf diesem Feld) sich über die etymologische Herkunft verschiedener englischer Familiennamen auslässt und bemerkt, dass manche Namen die Berufe ihrer Träger widerspiegeln. Neben „Rymer, Scrivener, Limner (one who illuminates parchments)“ führt er überraschenderweise auch 'Botkin' als „one who makes bottekings, fancy footwear“ (PF 83) auf, der jedoch, wie D. B. Johnson⁴⁰³ bereits aufgezeigt hat, weder ein nachgewiesener englischer Name ist noch tatsächlich etymologisch in Beziehung steht mit 'bottekings'.

Natürlich stellt sich die Frage, warum diese für die Inszenierung des Erzähler-Ichs als Kinbote kontraproduktiven Hinweise überhaupt auffindbar sind. Sind diese bewusst oder – der Eigenkontrolle entgangen – unbewusst plaziert worden? Darüber hinaus drängt sich auch die Frage auf: Wer ist eigentlich Botkin? Die Antwort auf beide Fragen ist so trivial wie einleuchtend; Michael Wood hat sie einleuchtend formuliert: „Botkin is the name which is not supposed to appear

³⁹⁹ Vgl. Johnson, D.B. (1985: 68-71).

⁴⁰⁰ Vgl. diesbezüglich Kap.III.3.1: 'Sybil Shade'.

⁴⁰¹ Vgl. Johnson, D.B. (1985: 69).

⁴⁰² Die drei zuletzt aufgeführten Stichworte zu Botkin – 'bot', 'botelÿ' und 'stileto' haben schließlich gar keinen referentiellen Bezug zum Kommentarteil mehr.

⁴⁰³ Johnson, D.B. (1985: 70).

and yet keeps appearing, as we so often suddenly mention the very topic we have sworn to avoid. [...] Kinbote *is* Botkin; Russian not Zemblan.“⁴⁰⁴ Nun könnte natürlich angeführt werden, dass diesbezüglich zwischen mündlichem und schriftlichem Sprachgebrauch differenziert werden sollte und Kinbote dementsprechend durchaus imstande sein sollte, seinen Erzähltext auf derartige ‘Lecks’ in seiner Inszenierung nachhaltig zu überprüfen. Aber genau dies scheint der Kern der Sache zu sein: der Erzähler ist tatsächlich nicht imstande, allzeit die Kontrolle über seine Inszenierung zu wahren. Die im Index unter ‘Botkin’ aufgeführten Stichworte sind Indizien, die der Zensur des als Kinbote auftretenden, kontrollierenden Erzähler-Ichs entgangen sind und sein wahres Ich beleuchten. Botkin ist Charles Kinbote und ist es gleichzeitig auch nicht. Botkin ist jene Person, die hinter allen Masken steht und für alle Handlungen des Erzähler-Ichs verantwortlich ist, die dieses jedoch offenbar verdrängt hat oder zu verdrängen versucht und nicht als sein Ich anerkennt. Eine genaue Diagnose der Hintergründe und Ursachen seiner offensichtlichen geistigen Umnachtung lässt sich anhand der wenigen Informationen, die er in seiner Gesamtinszenierung gegenüber dem Leser durchblicken lässt, nur schwer bestimmen.

II.2. Anzeichen persönlichen Kontrollverlustes:

Tatsache scheint jedoch zu sein, dass es ihm Probleme bereitet, während der Abfassung seines Erzähltextes kontinuierlich die Kontrolle über sich und sein Selbstbild zu wahren. So zeugen diverse Textstellen von der Anwesenheit geistiger Zerrüttung: gleich zu Beginn seines Vorwortes unterbricht Kinbote seine einleitenden Ausführungen in das Gedicht *Shades*, um genervt festzustellen: „There is a very loud amusement park right in front of my lodgings.“ (PF 13) Allerdings bleibt es nicht bei dieser einmaligen Feststellung der ihn störenden Geräuschkulisse („...and damn that music“ (PF 15)); das Erzähler-Ich steigert sich ganz im Gegenteil dermaßen in diese Störquelle hinein, dass es kaum noch imstande ist, klar zu denken: „that carrousel inside and outside my head“ (PF 25). Erst in einer späteren Anmerkung zu *Shades* Gedicht stellt sich heraus, dass der von ihm hier wahrgenommene Rummelplatz nur in seiner Einbildung existiert hat – „it turned out to be camping tourists.“ (PF 186)

⁴⁰⁴ Wood, M. (1994: 177); kursiv im Original.

Auch während der Präsentation des Kommentars zeigt das erzählende Ich mehrfach Anzeichen eines momentanen geistigen Kontrollverlusts. Immer wieder lässt Kinbote Reflektionen über seine gegenwärtige psychische Gesundheit in die ‘Gedichtanalyse’ einfließen – wohl aus dem Grunde, dass er sich nicht anders zu helfen weiß, seine Zerrüttung zu veräußern. Dies findet sowohl in der beiläufigen Erwähnung seiner heftigen Kopfschmerzen (*PF* 88/127) einen Ausdruck, als auch in der mitunter verzweifelt wirkenden Widerspiegelung seiner Seelenlage: „Dear Jesus, do something“ (*PF* 76); „Whatever energy I possessed has quite ebbed away“ (*PF* 88); „dark evenings that are destroying my brain“ (*PF* 100).

Ein gleichfalls deutliches Signal seiner gegenwärtigen seelischen Qualen bildet die manische Auflistung verschiedener Sprachpaare, die mit Shads Worten „two glosses“ einhergeht, bzw. von diesen ausgelöst wird:

English and Zemblan, English and Russian, English and Lettish, English and Estonian, English and Lithuanian, English and Russian, English and Ukranian, English and Polish, English and Czech, English and Russian, English and Hungarian, English and Rumanian, English and Albanian, English and Bulgarian, English and Serbo-Croatian, English and Russian, American and European. (*PF* 186)

Kinbotes dargebotene Liste wirkt wie eine Schallplatte in der Endlosschleife – ohne einen erkennbaren inneren oder äußeren Sinnzusammenhang zusammengesetzt und offensichtlich aus einem verwirrten Geist (Botkin) hervorgegangen, der angesichts der Shadschen Worte auf seine eigene Zweisprachigkeit (4x „English and Russian“) und Existenz als Exilant in einem fremden Land zurückgeworfen worden ist.

Schließlich ist unter den letzten Zeilen seines Kommentars noch eine Textstelle auszumachen, die die Mühe Kinbotes, sich in seinem Selbst zusammenzuhalten, wohl am deutlichsten bloßlegt. Gerade damit fertig, den Erzählbogen zurück zum Anfang seines Kommentars zu schlagen und diesen damit seinem Ende entgegenzuführen, lässt er zunächst seine Maske fallen und spricht den Leser in völlig Kinbote-untypischer Weise an: „Well, folks, I guess many in this fine hall are as hungry and thirsty as me, and I’d better stop, folks, right here. [...]“ (*PF* 235) Kinbote ist hier am Ende seiner Arbeit offenbar derart erschöpft, dass es ihm schwer fällt, noch länger seine Fassade aufrechtzuerhalten – seine Aufzeichnungen enden in einem Eingeständnis seines Kontrollverlusts über die Situation, sich selbst und sogar seines Daseins innerhalb der Romanwirklichkeit: „[...] Yes, better stop. My notes and self are petering out.“ (*PF* 235) Da er seine Existenz als Erzähler, als Kinbote

und erst recht als König von Zembla nur auf Grundlage (d.h. in Abhängigkeit) von Shades Gedicht vor dem Leser begründen kann, ist diese mit Beendigung des Kommentars gleichfalls an einen Endpunkt angelangt.

Auf Grundlage einer näheren Betrachtung des Indexes ist also zusammenfassend festzuhalten, dass Shades Gedicht der deutlich wahrnehmbaren interpretatorischen Kontrolle des Erzählers Kinbote unterworfen ist. Der Index verweist vor allem auf den Erzähler selbst und seine 'Königsgeschichte', kaum dagegen auf 'Pale Fire'. Dass die Kontrolle des Erzählers allerdings bei weitem nicht allumfassend ist, verdeutlichen zum einen seine offensichtlichen Probleme, sein seelisches Gleichgewicht zu wahren, zum anderen auch der im Index 'unnötig' aufgeführte Eintrag 'Botkin', der Kinbotes wahre Identität preisgibt.

Nachfolgende Kapitel sollen – im Kontext dieser Kontrollthematik – aufzeigen, dass der Erzähler, was seine Identität anbelangt, gegenüber der Leserschaft und der romaninternen sozialen Umgebung eine sehr ambivalente Selbstpräsentation betreibt.

II.3. Kinbote – aus der Perspektive seiner Umgebung:

Während der Erzähler seine Inszenierung als Kinbote vor dem Leser über weite Strecken unter Kontrolle hat und seine Botkin-Identität nur an den oben aufgeführten Stellen durchschimmert, trifft er mit seiner Kinbote-Maskierung innerhalb der Wirklichkeit New Wyes beinahe ausschließlich auf Ablehnung, Spott und Unverständnis. Gegenüber seinen Mitmenschen ist es für ihn noch ungleich schwieriger, seine angenommene Kinbote-Identität als sein wahres Ich zu vermitteln. Bereits durch seine 'exzentrische' Lebensweise (als homosexueller Vegetarier) öffentlich belächelt und auf dem Campus als „the Great Beaver“ (PF 22) und „a pompous woman hater with a German accent, constantly quoting Housman and nibbling raw carrots“ (PF 23) bezeichnet, ist seine Vorgabe, Charles Kinbote zu sein, das fehlende Glied im Gesamtbild, um ihn öffentlich für verrückt zu erklären. Verschiedene Äußerungen von Dritten, die er in seinem Kommentar wiedergibt, reflektieren diese Einstellung zur Genüge. In aller Öffentlichkeit fällt eine Frau über ihn her und beschimpft ihn als „a remarkably disagreeable person. [...] What's more, you are insane.“ (PF 22f); ein anderes Mal findet er einen von anonymer Hand geschriebenen Zettel in seiner Tasche mit dem Wortlaut „You have hal.....s real bad, chum,“ (PF 80), was Kinbote folgerichtig als 'hallucinations' deutet. Besondere

Aufmerksamkeit verdient bezüglich der öffentlichen Meinung über Kinbote/Botkins geistige Gesundheit eine Szene, in der seine Wahnvorstellungen auf einer Party thematisiert werden, ohne dass er es selbst merkt:

At the moment I advanced behind them I heard him object to some remark she had just made: 'That is the wrong word,' he said. 'One should not apply it to a person who deliberately peels off a drab and unhappy past and replaces it with a brilliant invention. That's merely turning a new leaf with the left hand.' (PF 188)

Botkin steht ganz offensichtlich für jene 'unglückliche Vergangenheit', die Kinbote abgestreift hat.⁴⁰⁵

II.4. Kinbote als Tarnname des letzten Königs von Zembla:

II.4.1. Das königliche Ich gegenüber dem Leser:

Nur, damit ist das Verwirrspiel um die Identität der Erzählerfigur noch lange nicht abgeschlossen. Während seine Umgebung 'Kinbote' für ein fingiertes Alter Ego von Botkin – seiner in ihren Augen wahren Identität – hält, und entsprechend für verrückt erklärt, betrachtet Botkin diesen Namen selbst als ein notwendiges Pseudonym zur Tarnung jener Identität, von der er glaubt, dass sie seine 'wahre' und ursprüngliche sei: nicht die Botkins, sondern die von Charles II. bzw. Charles Xavier Vseslav, bzw. auch Charles the Beloved. Vor sich selbst ist Kinbote 'in Wirklichkeit' weder Botkin noch Kinbote, sondern der letzte König von Zembla – eine Identität, die er dem Leser bereits in seinem Vorwort aufzudrängen versucht: „Imagine a soft, clumsy giant; imagine a historical personage whose knowledge of money is limited to the abstract billions of a national debt; imagine an exiled prince who is unaware of the Golconda in his cuff links!“ (PF 17) Kinbote tritt dem Leser hier mit einer auffällig zurückhaltenden Aufforderung entgegen: anstatt diesem einfach gegenüberzutreten und seine 'Identität' mit den Worten 'Ich bin ein König!' als gegebene Tatsache vorauszusetzen, bittet er den Leser, mit ihm gemeinsam ihn sich als König vorzustellen und damit in seiner Wunschidentität zu bestätigen. Ob dies jedoch auch seine tatsächliche Identität ist, bleibt an dieser Stelle des Romans noch ungeklärt.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Vgl. Wood, M. (1994: 179).

⁴⁰⁶ Vgl. Wood, M. (1994: 183). Ein überzeugendes Argument dafür, dass Kinbotes Behauptung, er sei der König von Zembla tatsächlich nur seiner Phantasie entsprungen sein kann, liefert D.B. Johnson, wenn er feststellt, dass: „Kinbote certainly is mad and certainly is not Charles II of Zembla. It is not by chance that he is Charles the Second since he is a projection of Charles the First, i.e., Charles Kinbote. Note that the rather extensive genealogy of the Zemblan royal family does not contain any Charles I.“ (Johnson, D.B. (1985: 68)).

Zudem tritt das Erzähler-Ich nach dieser frühen ‘Offenbarung’ seiner königlichen Identität vor allem in der nachfolgenden ersten Hälfte des Romans überraschend distanziert gegenüber, ganz so als ob er über einen anderen und nicht über sich selbst erzählen würde. So heißt es in seinen Schilderungen beispielsweise „*That King’s reign will be remembered*“ (PF 62); „I know perfectly well that *my King* [...]“ (PF 185); „Another fabulous ruler, the last king of Zembla [...]“ (PF 189) oder „After the King’s escape“ (PF 192). Anstatt aus einer ausgewiesenen subjektiven Perspektive über seine Vergangenheit zu berichten, bemüht er sich um eine auffällig neutrale, sachliche Position. Kein königliches ‘I’, sondern beinahe ausschließlich nur ein ‘he’ oder alternativ ‘the boy’, ‘the Prince’, ‘the King’ oder maximal ein ‘our King’ dienen ihm zur pronominalen Bezeichnung seiner selbst.

Jedoch, egal welcher distanzierten Eindruck er zwischen Erzählsujet und -objekt durch seine Erzählhaltung (also das ‘wie’ des Erzählens) vermittelt, zerstört er diesen wieder durch das, **was** er erzählt. Zum Teil ist dies das Resultat einzelner Bemerkungen, in denen er sich offensichtlich mit dem König identifiziert – wie es z.B. in jenen Zeilen, in denen er seine frappierende Ähnlichkeit mit diesem betont, zum Ausdruck kommt („All brown-bearded, apple-cheeked, blue-eyed Zemblans look alike, and I who have not shaved now for a year, resemble my disguised king“ (PF 63)) – in der Hauptsache wird dies jedoch durch das Detailwissen bewirkt, das er über die Lebensgeschichte des portraitierten Königs bereitstellt.⁴⁰⁷ Das, was er über diesen (vor allem über dessen Flucht und den Verbleib der Kronjuwelen) an Informationen preisgibt, ist viel zu umfassend und detailliert, um nicht autobiographisch zu sein.

Natürlich stellt sich (wie auch an so vielen anderen Stellen in diesem Roman) hier die Frage nach dem ‘warum’. Warum verfolgt der Erzähler diese Strategie der konstanten Gleichzeitigkeit von Zeigen und Verhüllen seiner angeblichen Königsidentität? Eine Erklärung, die sich aus dem Kontext des zuvor Dargestellten ergibt, ist, dass Kinbote seine ‘autobiographische’ Geschichte als König deshalb aus einer Er-Perspektive betrachtet, weil dies jene Identität ist, die er als Exilant zurücklassen musste und die es ihm in der Gegenwart, in der er diese Geschichte niederschreibt, vor seiner Umwelt zu verbergen gilt. Dieser Wechsel von

⁴⁰⁷ Die Kommentare, die Kinbote mit der Lebens- und Fluchtgeschichte des zemblanischen Königs füllt, sind zugleich auch die umfangreichsten Ausführungen und schließen mitunter nahtlos aneinander an. Ausschließlich und in aller Ausführlichkeit beschäftigt er sich in den Anmerkungen zu folgenden Verszeilen von Shades Gedicht mit seinem Königsdasein: Vers 12 (PF 62-64); Vers 70 (PF 81f); Vers 71 (PF 82-88); Vers 80 (PF 88-92); Vers 130 (PF 96-109); Vers 149 (PF 111-119); Vers 275 (PF 139-140); Vers 433f. (PF 162-171); Vers 894 (PF 208-210).

vergangenem zu gegenwärtigem Dasein lässt sich auf der Textoberfläche daran festmachen, dass Kinbote mit seiner Ankunft in den USA sowohl seinen alten Namen ablegt und einen neuen (Kinbote) annimmt, als auch synchron dazu von der 'he'- zur 'I'-Sichtweise übergeht.

II.4.2. Das königliche Ich in seiner New Wye-Umgebung:

Während Kinbote seine Königsidentität gegenüber der Leserschaft seines 'Pale Fire'-Kommentars also mehr oder weniger offen zutage trägt, bemüht er sich diese gegenüber seiner amerikanischen Umgebung unter allen Umständen zu verheimlichen. Vor allem die Angst, dass ein Zemblanischer Killer kommen könnte, der es auf sein 'königliches' Leben abgesehen hat,⁴⁰⁸ veranlasst ihn dazu, diese Königsidentität unter allen Umständen hinter seinem Bart zu verstecken, wenn er hin und wieder darauf angesprochen wird „how much [he] resembled that unfortunate monarch.“ (PF 208)⁴⁰⁹ Selbst als ein deutscher Besucher darauf besteht, in ihm den gestürzten König von Zembla wiederzuerkennen, weigert er sich darauf einzugehen und versucht ihn mit der Bemerkung „that all bearded Zemblans resembled one another“ (PF 208) und dem Hinweis, dass 'Zembla' eine Ableitung von 'Semblerland' – „a land of reflections, of resemblers“ (PF 208) abzulenken.

Lediglich mit seinem Nachbarn John Shade zeigt Kinbote sich bereit, das Wissen um seine Geheimidentität zu teilen: „as soon as the glory of Zembla merges with the glory of your verse, I intend to divulge to you [...] an extraordinary secret“ (PF 171).⁴¹⁰ Dabei weiß dieser nicht nur wie seine Campus-Kollegen um den Zustand von Kinbotes Geist, sondern hat auch dessen Geheimnis um die angebliche, verborgene Königsidentität schon längst erraten (PF 226). In seiner Gutmütigkeit und Toleranz für das verquere Verhalten seines Nachbarn zeigt er sich sogar bereit, Kinbote dann beizustehen, wenn dieser bezüglich seiner 'Ähnlichkeit' mit König Charles II (wie eben beschrieben) in die Enge getrieben wird. „Shade [smiling and massaging my knee]: 'Kings do not die – they only disappear, eh, Charles?'“ (PF 209) verkündet er wohlwollend und doppeldeutig in die skeptische Runde der Fragenden und fügt kurz darauf noch hinzu: „'Didn't you tell me, Charles,

⁴⁰⁸ Vgl. Kap.:III.2.: 'Verfolgungswahn' und Kap.:IV.3.: 'Kinbotes Marionette'.

⁴⁰⁹ Wahrscheinlich ist Kinbotes Wahnidee, der König von Zembla zu sein, aus gerade diesem Zufall geboren: Charles II wird aus der zufälligen Ähnlichkeit der Erzählerfigur mit dem letzten Regenten von Zembla geboren, auf die ihn seine Kollegen wiederholt hinweisen und von dem man nur weiß, dass er infolge einer gewaltsamen Revolution ins Ausland geflohen ist.

⁴¹⁰ Warum Kinbote Shade bewusst in sein Geheimnis um seine Königsidentität einbezieht, wird als zentraler Gegenstand in Kap. III.3.2.: 'Obsession – John Shade' behandelt.

that *kinbote* means regicide in your language?“, was Kinbote als hilfreiche Vorlage begreift: „‘Yes, a king’s destroyer,’ I said (longing to explain that a king who sinks his identity in the mirror of exile is in a sense just that).“ (PF 210) Während diese Information über den Ursprung seines Namens die fragenden Unwissenden in die Irre führt, birgt die Übersetzung ‘Kinbotes’ als ‘Königsmord’ für alle in das Geheimnis Eingeweihten (also Kinbote, Shade und den aufmerksamen Leser) eine gezielte Anspielung darauf, dass dieser als Konsequenz seiner Flucht aus Zembla seine königliche Identität „in the mirror of exile“ (PF 210) versenken musste, um unerkannt leben zu können. ‘Kinbote’ ist in diesem Sinne gleichzeitig Zerstörer und Bewahrer der Königsidentität des Erzähler-Ichs.

In einer zusammenfassenden Betrachtung kann festgehalten werden, dass die sehr unterschiedliche Präsentation seines ‘königlichen Ichs’ gegenüber dem Leser auf der einen und den Personen seiner romaninternen Umgebung auf der anderen Seite, einen ambivalenten Eindruck hinterlässt: quasi in einem Akt verneinender Fremdbestätigung negiert Kinbote seine ‘Königsidentität’ gegenüber seiner Umwelt, um sich gleichzeitig eben diese doch vom Leser bestätigen zu lassen.

III. Paranoide Selbstinszenierung:

„Solange eine Illusion nicht als
Täuschung erkannt wird, ist sie einer
Realität durchaus gleichwertig.“

- A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und
Bedenken* -⁴¹¹

„Es gibt keinen schlimmeren Blinden
als den, der nicht sehen will.“

- Französisches Sprichwort -⁴¹²

III.1. Kinbotes Wahnsinn:

Wie passen diese beiden doch recht unterschiedlichen Selbstdarstellungstendenzen nun aber – von der eben beschriebenen Szene auf den gesamten Roman geweitet – zusammen? Gegenüber dem Leser präsentiert er sich als König von Zembla, der zu seinem eigenen Schutz die Identität Kinbotes angenommen hat; von seiner Umwelt wird er als Botkin wahrgenommen, der sich aus für sie unerfindlichen Gründen ihnen gegenüber als Kinbote präsentiert, dabei seine Königsidentität jedoch gezielt versteckt.

Die Antwort auf diese Frage ist zum Teil schon durch die Feststellung erbracht worden, dass der Erzähler sein eigentliches Ich – die Identität des russischen Emigranten V.Botkins – verdrängt und durch ein neues Ich ersetzt hat. Nur besteht dieses neue Ich aus zwei Teilen: Kinbote und König Charles II. Der sonst von allen in seiner amerikanischen Umgebung ob seiner exzentrischen Lebensweise nur belächelte und ungeliebte Botkin sieht in der heimlichen Identifizierung mit der faszinierenden Gestalt eines Königs, der sich ‘Charles the Beloved’ nennt, eine rettende Möglichkeit, wenigstens in seiner Phantasiewelt ein Leben zu führen, wie es ihm sein reales Leben nicht ermöglicht. Die Königsidentität ist in diesem Sinne als eine aus einem wahnhaften Bedürfnis nach Geltung, Macht und Größe hervorgegangene Ersatzidentität der Ich-Erzählerfigur zu verstehen. Botkin flüchtet sich in eine Welt der Macht, in eine Art Bilderbuch-Monarchie, die nur ihm zugänglich ist – eine Welt, in der er im Mittelpunkt aller Aufmerksamkeit steht, beliebt und geschätzt wird und in der er auch seine Homosexualität ohne

⁴¹¹ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 603).

⁴¹² Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 144).

Einschränkungen ausleben kann. Er fingiert deshalb eine Autobiographie, die ihm ungleich großartiger und vor allem berichtenswerter erscheint als seine wahre Lebensgeschichte. Auf den Punkt gebracht, phantasiert sich Botkin in einem Akt absoluten Größenwahns⁴¹³ nicht nur eine fingierte Autobiographie herbei sondern auch in diese hinein. Obgleich ebenfalls in Retrospektive geschrieben, schreibt und handelt Kinbote im Gegensatz zur autobiographisierenden Ich-Erzählerfigur von *LATH!* aus seiner Wahnwelt heraus – er spielt nicht, sondern lebt diese Rolle. Gerade dies ist eines der Hauptmerkmale der wahnhaften Paranoia:⁴¹⁴ Paranoia als wahnhafte Störung ist insbesondere durch die Präsenz komplexer, in sich geschlossener, ‘nicht-bizarrrer’ Wahnsysteme charakterisiert, die mindestens einen Monat anhalten.⁴¹⁵ Wahn soll in diesem Kontext als „Veränderung des Realitätsbewusstseins in Form einer persönlich gültigen, privaten erlebnis- und handlungsbestimmenden Wirklichkeitsüberzeugung“⁴¹⁶ verstanden werden. Überzeugungen also, die logisch inkonsistent sind bzw. allgemeingültigem Wissen über die reale Welt widersprechen, jedoch trotz offensichtlich gegenteiliger Beweise nicht erschüttert werden können, weil die Wahngewissheit der Betroffenen so ausgeprägt

⁴¹³ Menschen mit Größenwahn sind entgegen der Ansicht ihrer Umgebung der Überzeugung, sie seien mit überragenden Fähigkeiten, Ansehen, Reichtum oder sozialem Status ausgestattet und richten ihr Leben dementsprechend aus obwohl niemand anderes sie in diesem Bewusstsein bestätigt. Vgl. auch *DSM-IV-TR* (2003: 372), und *Dorsch* (2004: 378).

⁴¹⁴ Ist Kinbote paranoid oder schizophren? Entgegen der unter Kritikern (z.B. Johnson, D.B (1985: 71)) häufig vertretenen Ansicht, Kinbote leide unter paranoider Schizophrenie, wird hier der im Erscheinungsbild recht ähnlich auftretenden wahnhaften Paranoia (aus griech. *paránoia*=‘Torheit’, ‘Wahnsinn’ zu *pará*=‘neben’ u. *no s*=‘Verstand’ (*Duden. Das große Fremdwörterbuch* (1994:1012)) der Vorrang gegeben, da jene im Text vorgefundenen Symptome letztgenannter Krankheit wesentlich eindeutiger zuzuordnen sind als einer Schizophrenie-Diagnose. Insbesondere die für diesen Schizophrenie-Typ typischen akustischen Halluzinationssymptome sind bei der Selbstdarstellung Kinbotes nicht aufzufinden. Vgl. für eine genaue Auflistung der Abgrenzungskriterien: *DSM-IV-TR* (2003: 343-370, insb.344-349) und *Dorsch* (2004: 829f.) Eine ähnliche Auffassung trägt auch B. Boyd (1991: 433f.) vor. Hervorzuheben sei an dieser Stelle jedoch, dass, wie bei vielen anderen Erkrankungen, die Feststellung eines Symptoms allein nicht ausreicht – vielmehr mehrere signifikante Symptome gegeben sein bzw. verschiedene Ausschlusskriterien beachtet werden müssen, um eine eindeutige Diagnose erstellen zu können. Einer rein fiktiven Figur, die in ihrer Existenz durch eine beschränkte Anzahl an Worten definiert ist, ein exaktes Krankheitsbild anzufertigen, erweist sich in diesem Kontext als schier unmöglich, da über diese nicht mehr in Erfahrung zu bringen ist, als auf den den Erzähltext umfassenden Zeilen präsentiert wird. Gerade aufgrund dieser Informationsbeschränkung kann die hier angefertigte Krankheitsdiagnose der Erzählerfigur von *Pale Fire* wie auch die der Erzählerfigur von *LATH!* letztlich nur eine spekulative Interpretation sein.

⁴¹⁵ Vgl. *DSM-IV-TR* (2003: 370f.). Wahnsystem & Wahninhalt: „Durch i.S. des Wahns gedeutete Beobachtungen (Wahrnehmungen), ‘bestätigende’ Halluzinationen, Wahneinfälle sowie durch Ableitungen und Verknüpfungen (Wahnarbeit) entsteht eine zusammenhängende, in sich geschlossene Struktur (Wahnsystem).“ (*Dorsch* (2003:1022f)). Bei einer anhaltenden wahnhaften Störung treten in der Regel Wahninhalte auf, die Außenstehende als in sich relativ schlüssig und nicht bizarr empfinden. Reale Ereignisse werden dabei in den Wahninhalt einbezogen. In diesem Fall wird nicht von einer schizophrenen Psychose gesprochen, da bei den Betroffenen keine sonst für die Schizophrenie typischen Symptome (Ich-Störungen, formale Denkstörungen, Halluzinationen usw.) festgestellt werden. Als ‘Paranoiker’ werden Menschen bezeichnet, die Psychiater als geordnet, logisch und bis auf den Wahn psychisch völlig unauffällig wahrnehmen.

⁴¹⁶ *Dorsch* (2003:1022f.).

ist, dass sie für eine rationale Beurteilung nicht mehr zugänglich sind. Eine derartige anhaltende systematisierte wahnhafte Störung gilt als chronisch und kaum behandelbar.⁴¹⁷ Als bekannte Subtypen und Ausprägungsformungen der Paranoia fallen insbesondere der Größenwahn, die Erotomanie (Liebeswahn), der Verfolgungswahn und der Eifersuchtschwahn (pathologische Eifersucht) ins Augenmerk.⁴¹⁸ Wie auf die Selbstdarstellung der Erzählerfigur in *Pale Fire* zugeschnitten, beschreibt Emil Kraepelin (1899) die psychotische Ausprägung der Paranoia als „die aus inneren Ursachen erfolgende, schleichende Entwicklung eines dauernden, unerschütterlichen Wahnsystems, das mit vollkommener Erhaltung der Klarheit und Ordnung im Denken, Wollen und Handeln einhergeht.“⁴¹⁹ Paranoia in *Pale Fire* soll auf Grundlage dieser Definition als immanenter Kontrollverlusts der Erzählerfigur in Interaktion mit seiner Umwelt betrachtet werden.

III.2. Verfolgungswahn:

Völlig eingenommen von seiner Wahnidee ist die 'logische' Folge seines Identitätswechsels ein parallel erfolgender Wechsel seiner Wirklichkeitswahrnehmung. Verfolgungswahn geht infolgedessen mit Größenwahn einher, d.h. Kinbote sieht dann und dort 'Feinde', wo überhaupt keine sind. Verfolgungswahn gilt genauso wie Größenwahn als typische Erscheinungsformen der wahnhaften Paranoia.

Hauptmerkmal des Verfolgungswahns ist das Gefühl des Betreffenden, in seiner Existenz von seiner Umwelt beeinträchtigt zu werden. Ein Paranoider fühlt sich von seinen Mitmenschen beleidigt, erniedrigt, verhöhnt und verfolgt. Während jene davon überhaupt nichts wahrnehmen, ist er fest davon überzeugt, dass diese ihn kollektiv zu schädigen oder gar zu töten beabsichtigen.⁴²⁰ Diese Überzeugungen sind wahnhaft. Der 'Verfolgte' ist jedoch durch nichts von ihnen abzubringen, häufig liefert er für seine Behauptungen sogar selbst 'Beweise', die zwar ihm völlig überzeugend erscheinen, für den außenstehenden Betrachter dagegen an den Haaren herbeigezogen sind.⁴²¹

⁴¹⁷ Dorsch (2003:1022f).

⁴¹⁸ Vgl. DSM-IV-TR (2003: 371f.)

⁴¹⁹ Zitiert nach: <http://de.wikipedia.org/wiki/Paranoia>, 21.01.2007.

⁴²⁰ Jemand erwähnt beispielsweise dem Betroffenen gegenüber etwas als 'geglückt', dieser versteht es in seiner Agitation dagegen als 'verrückt'. Ein anderer bezeichnet eine gewichtssensible Person 'nett', diese versteht (natürlich) nicht das, was sie hören soll, sondern ausschließlich das, was ihr Kopf will: 'fett'.

⁴²¹ DSM-IV-TR (2003: 372) u. Dorsch (2004: 1000).

Im Kontext seiner Wahnidee bringt der Erzähler ein paranoides Gedankenkomplott voller Beeinträchtigungs- und Bedrohungsideen hervor, in dem sich alles um seine eingebildete Existenz als gestürzter König von Zembla dreht. Die zentrale Wahnidee stellt dabei seine Überzeugung dar, Agenten des feindlichen Regimes würden ihn verfolgen und in seinem Exil nach dem Leben zu trachten. Exemplarisch für diesen Wahn soll die Wiedergabe einer Textstelle stehen, in der Kinbote sich geradezu manisch in seine existentiellen Ängste hineinsteigert:

Often, almost nightly, throughout the spring of 1959, I had feared for my life. [...] The Goldsworth castle became particularly solitary after that turning point at dusk which resembles so much the nightfall of the mind. Stealthy rustles, the footsteps of yesteryear leaves, an idle breeze, a dog touring the garbage cans – everything sounded to me like a bloodthirsty prowler. I kept moving from window to window, my silk nightcap drenched with sweat, my bared breast a thawing pond, and sometimes, armed with the judge's shotgun, I dared beard the terrors of the terrace. [...] The sound of a rapid car or a groaning truck would come as a strange mixture of friendly life's relief and death's fearful shadow: would that shadow pull up at my door? Were those phantom thugs coming for me? Would they shoot me at once — or would they smuggle the chloroformed scholar back to Zembla, Rodnaya Zembla, to face there a dazzling decanter and a row of judges exulting in their inquisitorial chairs? (PF 79)

Nicht die Wahrnehmung bestimmt bei Kinbote die Gedankenwelt, sondern die Wahnidee all das, was er um sich herum aufnimmt. Geradezu gezielt sucht er nach Anzeichen, die ihn in seiner Annahme bestätigen und beweisen: jeden Abend verbarrikadiert er sich umsichtig in seinem Haus, um am nächsten Morgen doch wieder eine Tür oder ein Fenster zu finden, welche/s nicht in dem Zustand ist, in dem er glaubt, diese zurückgelassen zu haben. (PF 80)

Den ultimativen Beweis seiner Wahntheorie bildet natürlich die Ermordung Shades durch einen psychopathischen Killer. Für Kinbote steht es diesbezüglich völlig außer Frage, dass nicht sein Nachbar sondern er selbst das eigentliche Ziel des Killers war. Am Ende seines Kommentars bringt er diese Überzeugung sehr deutlich zum Ausdruck, wenn er die darin reflektierten Ereignisse zusammenfasst als „[...] a tragedy in which I had been not a 'chance witness' but the protagonist, and the main, if only potential victim.“ (PF 234) Bezeichnenderweise liefert er, in seinem Bemühen, diese Annahme zu beweisen, sowohl willentlich als auch unwillentlich eine Reihe von Indizien, die diese wieder entkräften, so dass dem Leser letzten Endes zwei völlig konträre Versionen zur Erklärung von Shades Tod zur Verfügung stehen. Erstere, einfache und wohl auch 'wahre' Erklärung beinhaltet einen entflohenen Irrenhausinsassen namens Jack Grey, der, auf Rache sinnend, Shade irrtümlich für

den Richter hält, der ihn verurteilt hat. Letztere, eher phantastisch anmutende, aber vom Erzähler vehement verteidigte Erklärung wird als eine große Verschwörungsgeschichte inszeniert, in der ein von einer königsfeindlichen Organisation gesandter Killer namens Jakob Gradus („alias Jack Degree, de Grey, d’Argus, Vinogradus, Leningradus“ (PF 241)) ihn, den Exilkönig, versehentlich verfehlt und stattdessen den Nachbarn tötet. Interessanterweise ergibt sich erstere ‘wahre’ Geschichte aus letzterer bzw. sickert dort zwischen den Zeilen seines Kommentars hindurch. Ein erstes Indiz erhält der Leser, wenn er Kinbote dabei begleitet, wie er durch eines von Richter Goldsworth’s Sammelalben blättert, in dem all die Mörder aufgeführt sind, die jener verurteilt hat und ihm dabei ein „homicidal maniac“ auffällt, der wie er anmerkt „somewhat resembl[es], I admit, the late Jacques d’Argus“ (PF 69). Sowohl kurz vor dieser Bemerkung (PF 64) als auch später in seinem Index (PF 241) führt Kinbote bestätigend den Namen d’Argus⁴²² als Pseudonym von Gradus auf.

Dann, wenige Seiten später, liefert er, auch wenn es eigentlich seine Absicht war, gerade dies als Möglichkeit auszuschließen, selbst eine Bestätigung des eigentlichen Motivs des Killers: „He [Shade] did not bring up, my sweet old friend never did, ridiculous stories about the terrifying shadows that Judge Goldsworth’s gown threw across the underworld, or about this or that beast lying in prison and positively dying of *raghdirst* (thirst for revenge).“ (PF 71) Gegenüber dem Leser erzeugt er mit einer derartigen Äußerung den Eindruck, ihm sei etwas herausgerutscht, was (für den Bestand seiner eigenen Geschichte) gar nicht nötig zu äußern war und was er eigentlich auch nicht preisgeben wollte.

Nicht genug damit, präsentiert Kinbote in seiner Wahngewissheit neben dem ‘wahren’ Motiv des Killers auch noch dessen eigentliche Identität und dessen eigentliches Anschlagziel, wenn er diesen als „posing as Jack Grey, escapee from an asylum, who mistook Shade for the man who sent him there“ (PF 235)⁴²³ beschreibt. Was ihm selbst wie eine inszenierte Farce vorkommt, erscheint dem Leser angesichts des offensichtlichen Wahnsinns von Kinbote eine weitaus realistischere und leichter akzeptable Version des Tathergangs als seine eigene phantastische Geschichte.

⁴²² Man beachte hierbei den offensichtlichen anagrammatischen Bezug beider Namen aufeinander.

⁴²³ Dass der Killer tatsächlich Shade mit dem Richter verwechselte, wird auch durch ein Gespräch bestätigt, das Kinbote und sein Dichterfreund im Kreise ihrer Kollegen führen: „Take my own case,’ continued my dear friend ignoring Mr. H. ‘I have been said to resemble at least four people: Samuel Johnson; the lovingly reconstructed ancestor of man in the Exton Museum; and two local characters, one being the slapdash disheveled hag who ladles out the mash in the Levin Hall cafeteria.’ ‘The third in the witch row,’ I precised quaintly, and everybody laughed. ‘I would rather say,’ remarked Mr. Pardon – American History – ‘that she looks like Judge Goldsworth’“ (PF 209f.).

Um dagegen die Authentizität seiner Version gezielt zu belegen, liefert Kinbote in seinem Kommentar (bzw. parallel zum Fortgang von Shades Gedicht) eine detaillierte Lebensgeschichte des Killers,⁴²⁴ die er, wie er selbst angibt, aus einem langen Gespräch („after a long talk I had with the killer.“ (PF 223)) mit dem Killer im Gefängnis gewinnt. Dieser Authentizitätseindruck wird bei einem aufmerksamen Studium seines Kommentars allerdings in dem Moment wieder getrübt, wenn der gleiche Erzähler ein paar Seiten später behauptet „I did manage to obtain, soon after his detention, an interview, perhaps even two interviews with the prisoner.“ (PF 234f.) und im seinem Vorwort wiederum meint: „I was forced to leave New Wye soon after my last interview with the jailed killer.“ (PF 16) Wie soll der Leser einem Erzähler Glauben schenken, der nicht einmal weiss, ob er ein, zwei oder vielleicht noch mehr Interviews geführt hat?

Wie stark Kinbote von seinem Wahnkomplott überzeugt ist, zeigt sein den Kommentarteil abschließendes ‘Schlussplädoyer’: sich durchaus der Gegendarstellungen und Alternativversionen („the vulgar and cruel nonsense“ (PF 233)) bewusst, die „professional reporters and Shade’s ‘friends’“ (PF 233) bezüglich der Umstände von Shades Tod anführen, präsentiert er diese ob ihrer vermeintlichen Falschheit dem Leser genauso vertrauensvoll wie Motiv, Identität und eigentliches Ziel. Was dem Leser durchaus plausibel erscheinen mag und infolgedessen die Authentizität der erzählereigenen Darstellungen untergräbt, vergrößert bei ihm umso mehr die (Wahn-)Gewissheit, von allen Seiten bedroht zu werden: „I regard their references to me as a mixture of journalistic callousness and the venom of vipers. [...] In other words, everything will be done to cut off my person completely from my dear friend’s fate.“ (PF 233f.)

Infolgedessen fühlt er sich nicht nur von zemblanischen Killern sondern – als Ergebnis der Vermischung von Wahn und Realität – auch von Personen aus seinem amerikanischen Umfeld bedroht, die ihm, wenn auch nur indirekt, ebenfalls nach dem ‘Leben’ trachten. Dies betrifft im Grunde alle, die sich seiner Wahrnehmung der Wirklichkeit in den Weg stellen (d.h. ihn für verrückt erklären), insbesondere jedoch vor allem jene, die Einfluss auf die ‘Verewigung’ seines königlichen Lebens in Shades Gedicht nehmen könnten. Im Visier seines Feindbildes stehen dabei vor allem seine College-Kollegen und Shades Frau Sybil.

⁴²⁴ Vgl. Kap.: IV.3: ‘Kinbotes Marionette’.

Wenn Kinbote in diesem Zusammenhang schreibt, er sei „In constant fear that robbers would deprive me of my tender treasure“ (PF 235), so bezieht sich dies auf seine Angst, Shades Kollegen („the Shadeans“) könnten ihm sein Vermächtnis stehlen, um dieses und vor allem auch seine eigene Kompetenz und Ehrlichkeit als Kommentator (PF 14) einer eigenen Betrachtung zu unterziehen.⁴²⁵

Dabei konzentriert sich sein Argwohn vor allem auf die Professoren H. und C. sowie auf den jungen Englischlehrer Gerald Emerald. Gegenüber diesen ausgesuchten ‘Feinden’ zeigt sich Kinbote in seinem Wahn dermaßen nachtragend, dass er diese sogar explizit aus dem Index („Professor H. (not in the Index)“ (PF 242); „Professor C. (not in the Index)“ (PF 243); „E. (not in the Index)“ (PF 243)) streicht.⁴²⁶

Interessanterweise führt der Index-Eintrag, der die Streichung Emeralds thematisiert und von Kinbote in Referenz zu Shades Vers 741 gelistet wird, im dazugehörigen Kommentarteil überhaupt nicht zu Emerald, sondern zu einer Beschreibung einer Begegnung zwischen Gradus und seinem Vorgesetzten Izumrudov. Erneut mehr preisgebend als er um der Authentizität seiner Schilderungen willen tun sollte, bringt Kinbote Emerald und Izumrudov nicht nur dadurch in vielsagende Verbindung, dass er sie beide in „green velvet jackets“ (PF 22/201) einkleidet, sondern – wie D.B. Johnson bereits aufzeigte – ihnen die gleichen Namen gibt.⁴²⁷ Sowohl das russische Wort ‘izumrudov’ als auch das englische Wort ‘emerald’ bedeuten ‘Smaragd’ bzw. ‘smaragdgrün’. Emerald und Izumrudov sind identisch – beziehungsweise letzterer geht in Kinbotes Wahnwelt aus ersterem hervor und formt als Anführer der ‘Shadows’ – jener revoltierenden Gruppe von ‘Anti-Karlisten’, die den König von Zembla stürzte – das Gegenstück zu Gerald Emerald, den Kinbote wiederum als den Kopf der ‘Shadeans’ betrachtet und (natürlich) auch verdächtigt, den Killer zu seinem Haus gefahren zu haben (PF 222f). Infolgedessen bilden nicht nur Emerald und Izumrudov die identischen Seiten einer Wahnidee, sondern ebenso die ‘Shadeans’ und die ‘Shadows’, die auf ihre

⁴²⁵ Eine völlige Überreaktion zeigt Kinbote dementsprechend auch, wenn er von seinem Verleger erfährt, dass dieser für die Veröffentlichung des Gedichts noch einen von Shades Kollegen als Berater hinzuziehen will: „Promptly I refastened the catch of my briefcase and betook myself to another publisher.“ (PF 17).

⁴²⁶ Auch sonst zeigt sich Kinbote als beharrlich nachtragend: seine Enttäuschung („I can forgive everything save treason.“ (PF 24)) über ‘bad Bob’, einen jungen Mann, den er zur Untermiete bei sich wohnen ließ und der ihn mit einer Frau ‘betrog’, bringt er im Laufe seines Kommentars gleich viermal zum Ausdruck (PF 24/80/172/204); darüber hinaus kann Kinbote es auch nicht verwinden zu Shades Geburtstagsfeier nicht eingeladen worden zu sein, was an folgender Bemerkung zu erkennen ist: „I particularly remember one exasperating evening stroll (July 6) which my poet granted me, with majestic generosity, in compensation for a bad hurt (see, frequently see, note to line 181)“ (PF 136)).

⁴²⁷ Johnson, D.B. (1985: 65).

eigene Weise beide in Kinbotes Wahnwelt nach seinem Leben trachten. In einem Zustand ausgeprägter Paranoia betrachtet es Kinbote letztlich als das ‘Vernünftigste’, das Gedichtmanuskript in seine Kleidung einzunähen, um sich so in einer Illusion von Sicherheit wiegen zu können: „Thus with cautious steps, among deceived enemies, I circulated, plated with poetry, armored with rhymes, stout with another man’s song, stiff with cardboard, bullet-proof at long last.“ (PF 235)

Kinbotes von einer wahnhaften Paranoia gezeichneter Glaube, er sei der im amerikanischen Exil lebende, letzte König von Zembla, kann zusammenfassend als Auslöser und Basis seiner erzählerischen Inszenierung und Selbstdarstellung erfasst werden. Dabei erweist sich diese Wahnidee derart dominant, dass bei Kinbote nicht die Gedankenwelt durch die Wahrnehmung bestimmt wird, sondern die Wahnidee all das vorformt, was er um sich herum aufnimmt. Auf Grundlage der Wahnidee bildet er zudem ein komplexes Gedankenkomplott aus, in dem er – kaum imstande zwischen Realität und Phantasie zu unterscheiden – sich beständig von Feinden des Systems verfolgt sieht. Völlig überzeugt davon, dass der Mordanschlag, der seinem Nachbarn das Leben kostet, eigentlich ihm gegolten hat, liefert er jedoch gleichzeitig (unbeabsichtigt) Hinweise, die seine Version der Geschichte transparent machen und erkennen lassen, dass diese einem umnachteten Geist entsprungen ist, der die Kontrolle über die Realität verloren hat.

Im Fokus des nächsten Kapitels steht Kinbotes ambivalentes Auftreten gegenüber seinen Nachbarn, den Shades.

III.3. Kinbote und seine Nachbarn:

III.3.1. Aversion – Sybil Shade:

Eine wahnhafte Paranoia, die genauso umfassend ausgeprägt ist, wie die gegenüber seinen College-Kollegen, bringt Kinbote Shades Frau Sybil entgegen. Das Verhältnis zwischen beiden ist von Anbeginn ihrer Nachbarschaft von Anspannung geprägt. Dies ist im Wesentlichen ein Resultat von Kinbotes obsessiven Nachstellungen, mit denen er die Shades bedenkt. Besessen davon, John Shade mit seiner Zembla-Thematik zu indoktrinieren und ständig darüber informiert zu sein, wie der

Entwicklungsstand ‘seines’ Gedichts ist, zeigt er typische Eigenheiten eines ‘Stalkers’.⁴²⁸

In dem Glauben, sein Verhalten gegenüber seinen Nachbarn sei von ausgewählt freundlicher Natur geprägt, ist Kinbote nicht imstande nachzuvollziehen, wie Sybil Shade ihn öffentlich als „the monstrous parasite of a genius.“ (PF 138) bezeichnen kann.

Völlig uneinsichtig, wie Shade ihn nicht an der werdung des Gedichts teilhaben lassen kann, kommt er – in seiner Wahnwelt gefangen – zu dem Folgeschluss, dass dieser von seiner Frau manipuliert worden sein muss: „[I] soon discovered on talking to my strangely reticent friend that he had been well coached by his lady.“ (PF 71f.) Dabei verdächtigt er Sybil („a domestic anti-Karlist“ (PF 62)), nicht nur aus Mißgunst ihren Mann absichtlich von ihm ferngehalten zu haben, sondern in noch wesentlich gravierender Weise auch direkten (negativen) Einfluss auf Inhalt und Gestalt des Gedichts genommen zu haben und damit die Inszenierung seines Königtums massiv gefährdet zu haben. Dies bringt er insbesondere an zwei Textstellen explizit zum Ausdruck: „[...] we may conclude that the final text of *Pale Fire* has been deliberately and drastically drained of every trace of the material I contributed [...] by a domestic censor“ (PF 66) – „Not only did I understand *then* that Shade regularly read to Sybil cumulative parts of his poem but it also dawns upon me *now* that, just as regularly, she made him tone down or remove from his Fair Copy everything connected with the magnificent Zemblan theme with which I kept furnishing him.“ (PF 75) Kinbote macht Sybil Shade letztlich dafür verantwortlich, dass aus dem erhofften ihm gewidmeten literarischen Denkmal ein offensichtlich autobiographisches Gedicht des Dichters geworden ist. Vollends ausge- und überreizt wird dieses angespannte Verhältnis zu Sybil Shade, wenn Kinbote – bereits auf der Flucht mit dem erbeuteten Gedichtmanuskript – feststellt, dass diese mit den ‘Shadeans’ kollaboriert: „she suddenly shot me a wire, requesting me to accept Prof. H. (!) and Prof. C. (!!) as co-editors of her husband’s poem. How deeply this surprised and pained me! Naturally, it precluded collaboration with my friend’s misguided widow.“ (PF 17) Nur zu gut in das Bild seines Verfolgungs- und Bedrohungswahns passend, in dem er sich allzeitlich als „the main, if only potential victim“ (PF 234) betrachtet, beendet Kinbote seinen Kommentar mit dem Hochgefühl, mit der Erstinterpretation von ‘Pale Fire’ einen Racheakt gegen das von

⁴²⁸ Ausführlich wird Kinbotes uneinsichtiges Stalking-Verhalten und Bemühen, Shade in der Abfassung seines Gedichts zu beeinflussen im Kap.III.3.2.: ‘Obsession – John Shade’ behandelt.

Sybil Shades und den 'Shadeans' gezeigte Verhalten formuliert zu haben – „I have had my little revenge.“ (PF 234)

Zu guter letzt liefert Kinbote dem Leser (erneut unbewusst) sogar die tatsächliche Quelle seines Verfolgungswahns, wenn er den Druck, unter dem er steht, reflektiert: „At times I thought that only by self-destruction could I hope to cheat the relentlessly advancing assassins who were in me, in my eardrums, in my pulse, in my skull [...].“ (PF 79f) Ganz richtig vermutet er den Killer, von dem er sich bedroht fühlt, in sich selbst – jener „bigger, more respectable, more competent Gradus“ (PF 236), den er mit seinem letzten Satz herbeiruft, ist nichts anderes als sein stetig raumgreifender Wahnsinn, der ihn irgendwann umbringen wird.

III.3.2. Obsession – John Shade:

Kinbotes Paranoia äußert sich nicht nur in Form eines ausgeprägten Verfolgungs- und Größenwahns sondern in gleichem Maße auch in einer Abart obsessiver Erotomanie, die das nachstellende Verhalten der Erzählerfigur in *Pnin* gegenüber gleichnamiger Hauptfigur bei weitem übertrifft. Als 'Erotomanie' oder 'Liebeswahn' wird in der Psychologie die wahnhaft ausgeprägte, unwiderstehliche Liebe zu einer meist unerreichbaren Person bezeichnet. Dabei bezieht sich die 'Liebe' weniger auf eine sexuelle Anziehung als auf eine idealisierte seelische Verbundenheit. Wie auch die anderen Ausprägungsformen der Paranoia ist der Liebeswahn eine durch nichts zu erschütternde Überzeugung, bei der der Glaube, die Liebe beruhe auf Gegenseitigkeit, durch fehlgedeutete Gesten und Signale des Gegenübers genährt wird. Selbst offensichtliche Ablehnungs- oder Distanzierungsversuche der Zielperson werden nicht als das gedeutet, was sie sind, stattdessen uminterpretiert und beispielsweise als Koketterie gewertet. Nehmen die Bemühungen des 'Liebenden', mit dem Objekt seiner Begierde durch Briefe, Telefonate, Besuche oder andere Formen der Nachstellung in Kontakt zu treten, überhand, dann spricht man gemeinhin von 'Stalking'.⁴²⁹

Obgleich weder auf eine Frau noch sexuell ausgerichtet zeigt das von Kinbote gegenüber seinem Nachbarn John Shade dargebotene obsessive Verhalten durchaus die aufgeführten Merkmale paranoider Erotomanie auf. Dass Kinbote sich gerade seinen Nachbarn als Objekt seiner Obsession aussucht, hat hauptsächlich zwei Gründe: Zum einen ist dies ein Resultat des Umstands, dass Shade sich

⁴²⁹ DSM-IV-TR (2003: 371).

offenbar als einziger in Kinbotes Umfeld bereit zeigt, diesen samt seiner psychischen Macken als Menschen, vielleicht sogar als ‘Künstlerkollegen’ (PF 188)⁴³⁰ zu akzeptieren. Shades nachsichtiger Umgang mit Kinbote wird von diesem in seiner Außenseiterposition, in der er in seiner amerikanischen Umgebung lebt, fehlgedeutet und in aufrichtige Freundschaft umgemünzt – er begnügt sich nicht mit dem angebotenen ‘kleinen Finger’ seines Nachbarn, sondern nimmt gleich dessen ganze Hand. Zum anderen entsteht Kinbotes ausgeprägte Shade-Obsession vor allem auf Grundlage seiner Wahnvorstellung, er sei der letzte König von Zembla. In seiner Rolle als Charles II. versucht der Erzähler seinen Nachbarn mit seinem Zembla-Mythos bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit zu indoktrinieren – „I mesmerized him with it, I saturated him with my vision, I pressed upon him, with a drunkard’s wild generosity, all that I was helpless myself to put into verse.“ (PF 67) Getragen von der unbedingten Hoffnung und dem irrigen Glauben, dass dieser als berühmter Poet⁴³¹ der Vision seines Zemblas, die in seinem Hirn brennt, Authentizität und Leben einhauchen kann, versorgt er Shade mit dem Stoff, aus dem sein Wahnbild geschaffen ist: „I felt sure at last that he would recreate in a poem the dazzling Zembla burning in my brain.“ (PF 66f) An einer späteren Textstelle bringt er diese Überzeugung gegenüber Shade sogar direkt zum Ausdruck: „‘Once transmuted by you into poetry, the stuff *will* be true, and the people *will* come alive.’“ (PF 170) Gerade diese Äußerung kehrt Kinbotes offensichtliche Wahnüberzeugung deutlich hervor. Nicht imstande seine Wahnidee als solche zu erkennen, ist er auch nicht imstande zu realisieren, dass Shade kein göttlicher Schöpfer ist und deshalb seiner Phantasie-Geschichte zwar ein (anderes) Äußeres, aber kein Leben und keine ‘Realität’ geben kann. In Übereinstimmung mit dieser Wahrnehmungsdissonanz ist das Freundschaftsbild, das Kinbote zwischen sich und Shade gespannt sieht, auch entsprechend wenig deckungsgleich mit jenem Bild, das Shade, seine New Wye-Umgebung oder der Leser formen.

Die Tatsache, dass Kinbote Shade mit mehr Aufmerksamkeit bedenkt, als er diesem in seiner Rolle als Nachbar und Kollege zukommen lassen dürfte, deutet sich bereits in seinem Vorwort an. „Henceforth“, heißt es hier im Abschluss seiner Beschreibung der Situation, in der er die Shades kennengelernt hat, „I began seeing

⁴³⁰ In einem Gespräch, das Kinbote nur am Rande mitbekommt, in dem es aber offensichtlich gerade um ihn und seine geistige Verfassung geht, bringt Shade seine Toleranz gegenüber seinem derangierten Nachbarn deutlich zum Ausdruck, wenn er feststellt, dass: „one should not apply it [=madness] to a person who deliberately peels off a drab and unhappy past and replaces it with a brilliant invention.“ (PF 188).

⁴³¹ ‘Poet’ ist hier im Sinne seiner ursprünglichen etymologischen Bedeutung aufzufassen (griech. *poiein*, ‘dichten’, ‘machen’, ‘schöpfen’ (Kluge (2002: 638)), also als ‘Macher’ und ‘Schöpfer’.

more and more of my celebrated neighbor.“ (PF 21) In welch doppeldeutigen bzw. einseitigen Sinn er dieses ‘seeing’ verwendet sieht, wird im nachfolgenden Satz erkennbar. Unbekümmert ob des Eindrucks, den er hinterlässt, präsentiert er sich hier als ‘Peeping Tom’, der jede Aktivität Shades in unverhohlenem Selbstverständnis von seinem Fenster („my golden field of vision“ (PF 21)) aus beobachtet: „The view from one of my windows kept providing me with first-rate entertainment“ (PF 21). In seinen nachfolgenden Anmerkungen zu ‘Pale Fire’ lässt er den Leser in stetiger Steigerung an dieser Überwachung seines Nachbarn teilhaben. Zunächst nur darauf beschränkt „peeps and glimpses, and window-framed opportunities“ (PF 71) seines Nachbarn zu erhaschen, heißt es wenig später schon: „the urge to find out what he was doing [...] the itching desire to see him at work [...], proved to be utterly agonizing and uncontrollable and led me to indulge in an orgy of spying which no considerations pride could stop.“ (PF 72) Ohne Rücksicht auf Privatsphäre belästigt er seine Nachbarn mit seiner ständigen (un)sichtbaren Anwesenheit – mal dringt er des Nachts in das Nachbargrundstück ein, um versteckt hinter den Mülltonnen durch die Fenster zu schauen (PF 74), mal bringt er Shade dessen eigene Post (PF 71), mal kommt er ungefragt und ohne anzuklopfen zur Hintertür herein (PF 75), mal erscheint er mit wichtigen Fragen, die ihm dann plötzlich nicht mehr einfallen (PF 208). Wenn er erfährt, dass die Shades vorhaben, (ohne ihn) in den Urlaub zu fahren, bucht er sogar umgehend das gleiche Urlaubsziel, um in Shades Nähe bleiben zu können (PF 16). Geradezu grotesk erscheint schließlich sein Wunsch, Shade möge bald eine Herzattacke erleiden, nur damit er in seiner Nähe sein kann: „What would I not have given for the poet’s suffering another heart attack (see line 691 and note) leading to my being called over to their house [...], and a resurrected Shade weeping in my arms (‘There, there, John’).“ (PF 79)

Einhergehend mit diesen unbekümmert ausführlichen Beschreibungen seines Stalking-Verhaltens betont Kinbote gegenüber seiner Leserschaft immer wieder das innige Freundschaftsband, das er glaubt, bestünde zwischen ihm und seinem Nachbarn. Die Ausdrucksformen seiner Freundschaftsbekundungen variieren dabei stetig und reichen von „my friend“⁴³² und „my dear friend“ (PF 15) über „my dear Shade“ (PF 70), „my sweet old friend“ (PF 71/148) bis hin zu „my gray-haired friend, my beloved old conjurer“ (PF 25). Bezeichnenderweise ist Kinbote – passend zum Wahnbild der Erotomanie – der einzige, der das Verhältnis zwischen ihm und

⁴³² Siehe zum Beispiel auf folgenden Seiten des Romans: PF 17/22/62/74/75/83/88/96/111/133/135/ 138/148/154/162/172/181/188/200.

Shade als von tiefer Freundschaft geprägt sieht und entsprechend maßlos überbewertet: „Our close friendship was on that higher, exclusively intellectual level“ (PF 24). Selbst oder gerade dann, wenn für jedermann erkennbar das Gegenteil im Raum steht, zeigt Kinbote sich nicht bereit, der Realität ins Angesicht zu blicken. Er hält weiterhin an dieser Freundschaft fest, obwohl Shade ihn weder in die Entwicklung seines Gedichts mit einbezieht (PF 75/136/204), noch von diesem zu seiner Geburtstagsfeier eingeladen wird (PF 126-131), noch sich in einem der Nachrufe zu Shades Tod (PF 83) irgendein Verweis auf diese angebliche Freundschaft findet. Was für den Leser offensichtliche Anzeichen einer etwas ‘einseitigen’ Freundschaft sind, schreibt Kinbote in seiner Verblendung kurzerhand dem negativen Einfluss von Shades Frau Sybil zu. Die allgemeine Nicht-Inkenntnisnahme ihrer Freundschaft scheint Kinbote sogar noch im Glauben an eben diese zu bestärken – Tatsachen und Fakten werden von ihm einfach entsprechend uminterpretiert: „This friendship was the more precious for its tenderness being intentionally concealed, especially when we were not alone, by that gruffness which stems from what can be termed the dignity of the heart.“ (PF 23)

So sehr Kinbote sich bemüht, vor der Leserschaft als Shades Busenfreund zu erscheinen, so wenig kann er jedoch im Verlauf des Romans kaschieren, dass er die dichterische Arbeit seines Nachbarn als Dienstleistung an ihm selbst betrachtet und seine ‘freundschaftlichen Kontaktaufnahmen’ in erster Linie dem vom Wahn geleiteten Ziel der Animierung seines Zemblas dienen. So zeigt er sich beispielsweise darüber verärgert, dass Shade ihm trotz ihrer ‘Freundschaft’ beharrlich seine dichterischen Fortschritte vorenthält (PF 136); ungehalten reagiert er auch, wenn er erfährt, dass Shade in den Urlaub fahren will, obwohl „he had not yet finished ‘my’ poem!“ (PF 145) Überzeugt davon, seinen Nachbarn auf ihren „sunset rambles, of which there were so many“ (PF 135) in der Erstellung seines Gedichts grundlegend beeinflusst zu haben, erscheint er vor dem Leser geradezu am Boden zerstört, wenn er ‘Pale Fire’ endlich zum ersten Mal gelesen hat: „Nothing of it was there! The complex contribution I had been pressing upon him with a hypnotist’s patience and a lover’s urge was simply not there. Oh, but I cannot express the agony.“ (PF 232f.) Bezeichnenderweise finden nachfolgend dieser Erkenntnis Kinbotes keine überschwenglichen Freundschaftsbekundungen für den Dichter mehr statt. Als eindeutiges Zeichen der Enttäuschung erscheint dieser hier nur noch als ‘Shade’ sowie in der Form, in der Kinbote ihn in seinem Wahn hauptsächlich (miss)brauchte – als ‘my poet’ (PF 236).

Wie gezeigt werden konnte, hält der Erzähler in seinem Wahn genauso an dem paranoiden Glaube fest, dass Sybil sein persönlicher Feind ist, wie er sich an die Überzeugung klammert, dass ihr Mann ihm in treuer Freundschaft ergeben ist und in seinem Gedicht seine Königsgeschichte reflektiert. Die Folge ist ein zwangsläufig disparates Bild zwischen Schein (Irrglaube) und Sein (Realität), das Kinbotes Kontrollverlust gegenüber der Realität bestätigt. Genauso bezeichnend wie charakteristisch für Kinbotes paranoide Wahnvorstellungen ist jedoch auch seine fehlende Einsicht in seinen Irrglaube, die sich selbst dann nicht einstellt, wenn er das autobiographische Gedicht *Shades* in Händen hält.

III.4. Wahneinsicht?:

Wo in *Bend Sinister* dem Leser ein rollenbewusster Erzähler gegenübertritt, der auf verschiedene Weise (mehr oder weniger explizit) betont, dass die von ihm dargestellte Welt um die Hauptfigur Krug nichts anderes ist als ein Bestandteil einer von ihm bewusst konstruierten, fiktionalen Wirklichkeit, erscheint Kinbote in *Pale Fire* gegenüber dem Leser als eine Erzählerfigur, die eine nicht minder mit fiktionalen Zügen ausgestattete Welt darbietet, jedoch absurderweise von deren 'Wirklichkeit' vollkommen überzeugt ist. Die Diskrepanz zwischen der Selbst- und Fremdwahrnehmung der Erzählerfigur ist dabei in dem offensichtlich grundsätzlich verschiedenen Zugang zur dargestellten Wirklichkeit begründet. Während Kinbote sich selbst als ausschließlichen Leser der Zeilen *Shades* betrachtet, erkennt ihn der Leser hauptsächlich als Schreiber und Schöpfer einer Phantasiewirklichkeit.⁴³³ Während Kinbote glaubt, mit seinem Kommentar Sinn aus *Shades* Gedicht herauszutragen, sieht ihn der Leser ganz im Gegenteil nur (Un)Sinn hineintragen. Was in der Wahrnehmung des Lesers angesichts zahlreich präsentierter Fiktionsmerkmale schließlich nichts anderes als die Konstruktion einer Phantasiewelt sein kann, betrachtet Kinbote als getreue Rekonstruktion seiner 'Heimat', auf Grundlage der 'Pale Fire'-Gedichtvorlage.

Im Gegensatz zu der Erzählerfigur in *LATH!*, die auf ihr altes, von Schizophrenie geprägtes Ich aus einer selbstdistanzierten Perspektive zurückblickt,⁴³⁴ erzählt Kinbote sein Leben aus seinen in der Erzählgegenwart nach wie vor

⁴³³ Obwohl er als durchaus selbstbewusster Erzähler erscheint, kann Kinbote in diesem Kontext nicht als rollenbewusster Fiktionsvermittler betrachtet werden.

⁴³⁴ Vergleiche diesbezüglich die in Teil F gelieferte Analyse der Inszenierung der Erzählerfigur in *Look at the Harlequins!*

bestehenden Wahnvorstellungen heraus. Während erstgenannter Erzähler eine willentliche Darstellung seiner Geisteskrankheit betreibt, scheint es Kinbote überhaupt nicht bewusst zu sein, dass seine Selbstdarstellung zu einem Spiegel seiner komplexen Wahnvorstellungen wird. So wie er sich selbst für König Charles II., seine Kollegen für seine Feinde und seinen Nachbarn für seinen besten Freund hält, hält der Erzähler sich selbst nicht für verrückt oder – bezüglich der eigenen Realitätswahrnehmung – außer Kontrolle. Dementsprechend lässt er auch keinerlei Einsicht in seine sowohl für den Leser wahrnehmbaren als auch durch die Reaktionen der romaninternen Umgebung offensichtlich werdenden Wahnvorstellungen erkennen. In gewisser Weise erscheint dies auch nachvollziehbar, ist es ja gerade das Kennzeichen des krankhaften Wahns, dass sich dieser vom Betroffenen selbst nicht rational überprüfen lässt. Genauso wie er die Unterstellung, er wäre wahnsinnig (PF 23) oder hätte Halluzinationen (PF 80), für absurd erklärt, behauptet er so auch „[to have] personally [...] not known any lunatics.“ (PF 187)

Entgegen dieser Selbstdarstellung, in der er das 'glaubwürdige' Bild eines von einer Wahnidee gefangenen Gedichtinterpreten liefert, der um jeden Preis sein Zembla in Shades Gedicht sehen will, zeigt sich Kinbote auf der letzten Seite seines Kommentarteils jedoch von einer überraschend aufgeräumten und klaren Sichtweise, die das soweit geformte Bild Kinbotes ins Schwanken bringt und darüber hinaus den Leser auf seine eigene Rolle als subjektiver Interpret des vorliegenden Textes zurückwirft. 'Laut' denkt der Erzähler hier darüber nach, wie er in seiner Existenz fortfahren soll und bringt dabei unter anderem die Idee auf, eine fiktive Welt („a stage play, an old-fashioned melodrama“ (PF 236)) folgenden Inhalts zu entwerfen: „a lunatic who intends to kill an imaginary king, another lunatic who imagines himself to be that king, and a distinguished old poet who stumbles by chance into the line of fire, and perishes in the clash between the two figments.“ (PF 236) Wer spricht hier, Kinbote oder Botkin? Oder keiner von beiden?⁴³⁵ Wie kann eine Erzählerfigur gleichzeitig so (offensichtlich) von einer Wahnidee vereinnahmt sein und dennoch von einer gänzlich ekstatischen Position auf eben diesen Wahn blicken? Auf wenigen Zeilen wird hier eine Wahneinsicht dargeboten, die die komplette, bis dahin konstruierte Interpretation der Inszenierung der Erzählerfigur

⁴³⁵ Dass diese Frage nicht eindeutig beantwortet werden kann (und aus Sicht des Autors wahrscheinlich auch nicht soll), zeigt die große Anzahl an kritisch-analytischen Vorschlägen, die im Laufe der letzten Jahre von verschiedenen Kritikern vorgebracht wurden und die Erzählestimme in den verschiedensten Personen und diese wieder in den verschiedensten dies- und jenseitigen Orten verhaftet sehen.

völlig in Frage stellt, schlicht aus dem Grunde, weil sie in einem wahrhaftigen Wahnbewusstsein nicht existieren dürfte.

Diese Zeilen erwecken zum einen den Eindruck, dass Kinbote (ähnlich der Hauptfigur Krug in *Bend Sinister*) sich hier am Ende des Romans seiner eigenen rein fiktionalen Existenz bewusst wird; eine Existenz, die mit einem festgeschriebenen Anfang und Ende auf die Anzahl der Seiten beschränkt ist, die *Pale Fire* umfasst. Kinbotes letzter Satz verweist in diesem Sinne auch recht passend auf den ewigen, zukunftslosen Kreislauf, in dem er sich ohne Einfluss- oder Kontrollmöglichkeit innerhalb des Romans befindet:

But whatever happens, wherever the scene is laid, somebody, somewhere, will quietly set out – somebody has already set out, somebody still rather far away is buying a ticket, is boarding a bus, a ship, a plane, has landed, is walking toward a million photographers, and presently he will ring at my door – a bigger, more respectable, more competent Gradus. (PF 236)

In einer Art metafiktionalem Eingeständnis reflektiert er hier die Begrenzung seiner Autonomie als (Erzähler)Figur, vor allem jedoch die Allmacht des Autors, der, wenn er wollte, der Geschichte ein anderes Ende mit einem 'kompetenteren Gradus' hätte geben können.

Zum anderen erzeugen diese Zeilen, in denen der Erzähler 'laut' über seine Zukunft nachdenkt, jedoch vor allem ein ambivalentes Bild seiner Selbstinszenierung und veranlassen den Leser zu einer grundsätzlichen Neubeurteilung der bisherigen Wahrnehmung von Kinbotes Äußerungen und (Selbst)Darstellungen: erscheint dieser infolge seiner wahrhaftig absurden Gedichtinterpretation bis zu jener letzten Seite im Grunde 'glaubwürdig' wahnsinnig, so haben diese wenigen Zeilen das Potenzial, deutlichen Zweifel an der Authentizität dieses Wahnsinns auszulösen. Musste der Leser vorher noch davon ausgehen, dass Kinbote von seinem Wahn kontrolliert wird und sich seiner Rolle als fiktionsvermittelnder Erzähler überhaupt nicht bewusst ist, so stellt sich hier plötzlich die Frage, ob er nicht selbst diese Wahnvorstellungen kontrolliert. Dies würde in der Folge bedeuten, dass er sich durchaus des absurden Erscheinens seiner Gedichtinterpretation bewusst ist, diese jedoch – in Antizipation der Leserreaktionen – unter dem Deckmantel eines angeblichen Wahnsinns als authentisch zu präsentieren versucht. Die Annahme eines solchen Bewusstseins würde wiederum den Schluss nach sich ziehen, dass Kinbote, unabhängig von der augenscheinlichen Unvereinbarkeit von Gedicht und Kommentar, nicht nur ein (bereits ontologisch bedingter) unzuverlässiger Erzähler

ist, sondern darüber hinaus auch ein bewusst täuschender Erzähler, der nur vorgibt, von der Wahrhaftigkeit seiner 'autobiographischen' Darstellungen überzeugt zu sein. Diesen Gedankengang zu Ende führend, wäre Kinbote – um die Kategorisierung Goffmans noch einmal aufzugreifen – schließlich auch nicht, wie die Erzählerfigur V. in *RLOSK*, der Gruppe der 'aufrichtigen' Darsteller zuzuordnen, sondern tendentiell eher der Gruppe der 'zynischen Darsteller'.⁴³⁶ Es handelt sich bei Kinbote also um einen Akteur, der seine Inszenierung als Mittel zum Zweck begreift und – eine Rolle spielend, von der er selbst nicht überzeugt ist – seine Leserschaft gezielt in der Wahrnehmung seiner Selbstdarstellung zu beeinflussen versucht. Der Clou dieses Täuschungsmanövers bestände dann darin, dass der Erzähler den Eindruck erzeugt, er schreibe seinen Kommentar infolge einer wahnhaften Selbstillusionierung (=das Mittel), tatsächlich jedoch der Leser illusioniert wird (=der Zweck), indem er (zumindest) das Wahrhaftigkeitskriterium⁴³⁷ der angeblich autobiographischen Selbstinszenierung als erfüllt und Kinbotes Wahnsinn als authentisch betrachtet.

Wenn das Romanende von *Pale Fire* hier eine völlige Kehrtwende in der Selbstdarstellung Kinbotes präsentiert, dann geht es aber nicht nur um die Frage, ob der Erzähler nun geisteskrank ist oder geistig gesund, oder ob er sich seiner eigenen Begrenztheit innerhalb des Romans bewusst wird (oder nicht), sondern auch um die Möglichkeit der Gleichzeitigkeit dieser verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten.⁴³⁸ Bewusst oder unbewusst wird der Leser hier vom Erzähler bei seinem Bedürfnis nach Sinn, Eindeutigkeit und Einheitlichkeit in der Wahrnehmung gepackt. James R. Kincaid hat den zentralen Aspekt dieses 'Grundbedürfnisses' des Lesers treffend auf den Punkt gebracht:

[...] the basic principle governing reading is precisely the fear of logical contradiction, more narrowly an obedience to the law of identity, the certainty that A is A cannot at the same time be a logically inconsistent B. The reading of literature is in large part a search for the organizing patterns [...] that will make coherent all the numerous details or signals we pick up along the way. Readers

⁴³⁶ Goffman, E. (1991:19f.) Vergleiche hierzu auch die Ausführungen zur Bewertung der Glaubwürdigkeit der Erzählerfigur V. in *RLOSK* in Teil B dieser Arbeit, Kap. V.: 'Glaubwürdigkeit und Täuschung'.

⁴³⁷ „Wenn die Autobiographie nicht imstande ist, die 'wahre Wirklichkeit' zu protokollieren, so hat sie doch wahrhaftig zu sein, d.h. nach bestem Wissen und Gewissen zu berichten.“ (Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 3)) und: „Gleichgültig, ob das Mitgeteilte als falsch erwiesen werden kann oder nicht, ob es von irgendeinem Standpunkt aus neu formuliert werden kann oder nicht: man erwartet von dem Autobiographen, daß er von seinen Aussagen überzeugt ist.“ (Bruss, E. (2000: 274)).

⁴³⁸ Diesen Gedanken nimmt auch Austin M. Wright auf: „The novel does not permit us to decide whether [...] Kinbote is psychotically hallucinating or only neurotically trying to preserve some memorial of his past. [...] The novel moves toward the disclosure not of Kinbote's madness, nor of his sanity, but of the ambiguity, the balance between the two possibilities, which we reach when Kinbote discusses his future incognitos at the end of his last note“ (Wright, A. M. (1982: 274f)).

proceed with the assumption that there must be a single dominant structuring principle and that it is absurd to imagine more than one (or even competing with each other) such dominant principle.⁴³⁹

Genau diese Annahme, dass es nur eine Lesart des Romans gibt, wird durch Kinbotes metafiktionale Reflektion seiner 'Zukunftspläne' in Frage gestellt. Derselbe Erzähler, der in seinem Vorwort noch die singuläre Alleingültigkeit seiner 'Gedichtinterpretation' konstatierte („Let me state that without my notes Shade's text simply has no human reality at all [...] a reality that only my notes can provide.“ (PF 25)), scheint diese hier am Ende seines Kommentars – quasi zur finalen Bestätigung seines ambivalenten Erscheinungsbildes vor dem Leser⁴⁴⁰ – (un)bewusst (?) zu kritisieren. Der Spiegel, der dem Leser hier vor Augen geführt wird, weist auf die eingangs thematisierten Grenzen der Interpretation zurück und ist in diesem Zusammenhang mit einer auktoriellen Warnung gegen jenes subjektiv-investigative Lese- und Interpretationsverfahren gleichzusetzen, das eine Wahrheit zu Ungunsten aller anderen möglichen Wahrheiten bevorzugt.⁴⁴¹

Vielleicht nicht in dem wahnhaften Ausmaß wie die Erzählerfigur von *Pale Fire*, so rezipiert der Leser den Roman samt der Selbstdarstellung Kinbotes genauso sinnsuchend und sinnstiftend wie dieser. Bedingt durch die Uneindeutigkeit der erzählerischen Selbstinszenierung und die profunde Diskrepanz zwischen Gedichtvorlage und Gedichtinterpretation kommt der Leser im Grunde gar nicht umhin, selbst ein aktiver Teilnehmer im Interpretationsprozess zu werden und auf die Suche nach Mustern bzw. Strukturen zu gehen, die dem gesamten Romantext einen (tieferen) Sinn verleihen. Wenn Alvin B. Kernan bezüglich des Lesers Hang bzw. Zwang zur Sinngebung daher schreibt: „'Pale Fire' falls into the hands of Kinbote and is interpreted according to his necessities, and *Pale Fire* falls into our hands and our necessities“,⁴⁴² ist ihm durchaus Recht zu geben.⁴⁴³

⁴³⁹ Kincaid, J.R. (1977: 783).

⁴⁴⁰ Einerseits wendet er sich wiederholt an den Leser, um in geradezu heuchlerisch-unterwürfiger Manier (z.B. „[...] and my reader will, I trust, excuse me [...]“ (PF 125) – „[...] and I hope the reader will feel something [...]“ (PF 183) – „My reader will, I hope, appreciate [...]“ (PF 223)) seiner Hoffnung Ausdruck zu geben, dass er bei diesem mit seinen Darstellungen auch ja auf Wohlwollen stößt. Andererseits ist sein Auftreten gegenüber der Leserschaft häufig von einer dominant-fordernden Art geprägt, insbesondere dann, wenn er dieser geradeheraus zu verstehen gibt, dass er den Standpunkt des Lesers zu einem bestimmten Sujet genau kennt und dieser deshalb in seinem Leseverhalten Anweisungen geben kann: z.B. „it is the commentator who has the last word“ (PF 25) – „[...]since the reader cannot help feeling that [...]“ (PF 132) – „This passage should be associated in the reader's mind [...]“ (PF 184) – „[...] the reader should not take too seriously or too literally [...]“ (PF 197) – „[...] see again – I mean the reader should see [...]“ (PF 202).

⁴⁴¹ Vgl. Kernan, A.B. (1987: 119f).

⁴⁴² Kernan, A.B. (1987: 115).

Bezeichnenderweise scheint Kinbote sich trotz seiner wahnhaften Verklärung genau diesen Umstandes bewusst zu sein, zeigt er sich doch bereits in seinem Vorwort intensiv bemüht, sowohl die Wahrnehmung des Lesers als auch deren Ausdeutung gezielt zu beeinflussen. So erklärt er diesem nicht nur, welcher Canto des Shadschen Gedichts dessen 'Lieblingsteil' sein sollte („Canto two, your favorite“ (PF 13)), sondern gibt auch explizite Anweisungen darüber, wie und in welcher Reihenfolge er Gedicht und Kommentar gelesen haben möchte: „Although those notes, in conformity with custom, come after the poem, the reader is advised to consult them first and then study the poem with their help, rereading them of course as he goes through its text, and perhaps, after having done with the poem, consulting them a third time so as to complete the picture.[...]“ (PF 25) Entgegen aller konventionellen Lesegewohnheiten verlangt er hier von seinem Leser, den Kommentarteil vor dem eigentlichen Subjekt seiner 'Analyse' – dem Gedicht – zu lesen. Ob sich ein Leser an diese Vorgabe hält, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen; gewiss ist jedoch, dass, egal welchen Teil dieser zuerst liest, er selbst in die Rolle eines Interpretierenden gedrängt wird, der den Text aus einer subjektiven Perspektive heraus betrachtet.

Von außen gesehen, ergibt sich daraus letztlich ein interessantes Spiegelbild: 'Pale Fire' fällt in die Hände Kinbotes und wird von ihm entsprechend seiner Wahnvorstellungen interpretiert; *Pale Fire* fällt in die Hände des Lesers und wird von diesem entsprechend seiner eigenen subjektiven Maßgaben gedeutet.

⁴⁴³ Wennauch die gesamte Dimension dieses Themas als zentralen Gegenstandes des Romans erst durch die Mitinbetrachtung von Shades Bestreben, den Sinn seines Lebens zu finden, wirklich komplettiert ist: „Yes! It sufficed that I in life could find/Some kind of link-and-bobolink, some kind/Of correlated pattern in the game“ (Vers 811-813/PF 53).

IV. Kinbotes Gedichtinterpretation:

„Nein, wir ergreifen keine Idee, die
Idee ergreift uns und knechtet uns
und peitscht uns in die Arena hinein,
das wir, wie gezwungene Gladiatoren,
für sie kämpfen.“

- H. Heine, *Vorrede zu Salon I* -⁴⁴⁴

„Nur Verrückten gelingen verrückte
Vorhaben.“

- Kraszewski, *Gräfin Cosel* -⁴⁴⁵

IV.1. Der Titel:

Wenn der Leser sich (wie eine ganze Anzahl an Nabokov-Forschern) die Mühe macht, den Ursprung des sowohl dem Roman als auch dem Gedicht voranstehenden Titels aufzuspüren, zeigt sich, dass die Gesamtheit des Romans auf der Funktionsweise von Spiegelung beruht.⁴⁴⁶

Das wahrhaftig kuriose an *Pale Fire* ist, dass die Erzählerfigur im Gegensatz zum Ich-Erzähler von *LATH!* dem Leser den Ursprung und Hintergrund des Titels liefert, ohne diesen selbst zu erfassen.⁴⁴⁷ Wenn Kinbote in seinem Kommentar zu Shades Gedicht auf die Zeile 962 „But this transparent thingum does require/Some moondrop title. Help me, Will! Pale Fire.“ (PF 57) stößt, ist er sich zwar sicher, dass dieser seinen Titel aus einem Werk William Shakespeares bezogen hat, jedoch zeigt er sich nicht imstande zu sagen, aus welchem: „But in which of the Bard's works did our poet cull it? My readers must make their own research.“ (PF 223f) Und obwohl er behauptet, dass es ein „statistical monster“ (PF 224) wäre, würde sich diese Anspielung gerade auf eine Stelle in jenem Shakespeare-Werk (*Timon of Athens*) beziehen, dass er als einziges mit sich führt, ist es – welch Zufall – tatsächlich gerade dort enthalten. Nicht nur ausgerechnet in diesem Werk ist es aufzufinden, sondern auch in jenen Zeilen, die er am Anfang seines Kommentars in einer Anmerkung

⁴⁴⁴ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 601).

⁴⁴⁵ *Zitatenlexikon*. (1981: 814).

⁴⁴⁶ Auch ohne den literarischen Hintergrund verweist der Titel in der deutschen Übersetzung allein durch sein bloßes Erscheinen (über nahe liegende Assoziationen) auf das Spiegelmotiv: 'Fahles Feuer' > Falsches Feuer > Scheinfeuer > Feuer im Spiegel.

⁴⁴⁷ Wesentliche Vorarbeiten zum Titel des Romans/Gedichts wurden bereits (u.a.) durch B. Boyd (1991: 437), M. Edelstein. (1982: 219), D. Walker (1976), J. Haegert (1984: 420ff) und M. Hennard (1994: 303f) geliefert.

bereits angebracht hatte – die er jedoch aufgrund gravierender Fehlübersetzungen nicht als die betreffenden erkennt. In einer Gegenüberstellung von Original und der Version Kinbotes wird erkennbar, warum letzterer den Titel und dessen Bedeutung für Shades Gedicht nicht erkennen kann. Der Leser, der sich daran macht, in *Timon of Athens* nachzuschlagen, findet dort folgende Textstelle:

The sun's a thief, and with his great attraction
 Robs the vast sea: the moon's an arrant thief,
 And her pale fire she snatches from the sun:
 The sea's a thief, whose liquid surge resolves
 The moon into salt tears.⁴⁴⁸

In Kinbotes (Rück-)Übersetzung⁴⁴⁹ sind dagegen nicht nur die Geschlechter von Sonne und Mond vertauscht, darüberhinaus fehlt auch das wegweisende 'fahle Feuer', das den Mond als 'Dieb' umgibt:

The sun is a thief: she lures the sea
 and robs it. The moon is a thief:
 he steals his silvery light from the sun.
 The sea is a thief: it dissolves the moon. (PF 66)

In jenen Zeilen aus *Timon of Athens*, die sich Shade von Shakespeare für sein Gedicht leiht, wird auf die unendlichen Reflektionen und Abhängigkeiten Bezug genommen, die Objekte aufeinander haben: so wie der Mond das Sonnenlicht reflektiert, so spiegelt Shades Gedicht (the sun) dessen eigene Welt (the sea) wieder, um wiederum durch Kinbote in seinem Kommentar (the moon) reflektiert zu werden. Ein Objekt 'stiehlt' so seine Reflektion von einer anderen Reflektion, welche ihre Reflektion wiederum von einer anderen (Licht-)Quelle bezogen hat.

Auch wenn Kinbote Hintergrund und Ursprung des Titels verborgen bleiben, greift er das darin enthaltene Thema dennoch selbst zweimal unbewusst auf, seltsamerweise gerade dann, wenn er die Beziehung zwischen Shades Gedicht und seinem Kommentar reflektiert. So präsentiert er einmal Shade geradezu wortwörtlich als die Sonne, von der er zehrt: „I have reread, not without pleasure, my comments to his lines, and in many cases have caught myself borrowing a kind of opalescent light from my poet's fiery orb“ (PF 67); ein anderes Mal wiederum bezeichnet er seinen Kommentar, in der Rolle des Mondes, als „an attempt to sort out those

⁴⁴⁸ Shakespeare, W. (1951: 115: Akt IV/ 3: 1.439-443).

⁴⁴⁹ Kinbotes Angaben zufolge ist seine Textquelle eine zemblanische Ausgabe jenes Shakespeare-Werkes, so dass sein Zitat letztlich die Übersetzung (Zemblanisch>Englisch) einer Übersetzung (Englisch>Zemblanisch) darstellt.

echoes and wavelets of fire, and pale phosphorescent hints, and all the many subliminal debts to me.“ (PF 233) Bestätigung findet diese Zuordnung Shade=Sonne und Kinbote=Mond auch in dem Umstand, dass der Mond nicht bloß eine unnatürliche Spiegelfläche der Sonne darstellt, sondern häufig auch mit Wahnsinn (lunacy), Metamorphose und imaginativer Transformation in Verbindung gebracht wird,⁴⁵⁰ so dass, wie D. Walker es umfasst: „the moon’s pale fire distorts the reality it reflects.“⁴⁵¹ Es dürfte an dieser Stelle außer Frage stehen, dass Kinbotes Interpretation von Shades Gedicht mehr als eine leichte Verzerrung der Textvorlage darstellt.

Allerdings, und dies wird dem ambivalenten Gesamtbild des Romans gerecht, sieht sich Kinbote nur als Kommentator in der ‘Mond-Rolle’. In seiner Identität des Königs von Zembla betrachtet er die Umsetzung seiner Zembla-Thematik in ‘Pale Fire’ als „pale and diaphanous“ (PF 67) und „oh, pale, indeed!“ (PF 142), die als dichterische Reflektion dem Strahlen seines glorreichen Zemblas nur ungenügend gerecht wird. Wenn der Erzähler deshalb seinen Zembla-Mythos als eigenständige, in sich geschlossene Geschichte in seinem Kommentar zu Shades ‘Pale Fire’ ausbreitet, wird dieser Text selbst zu einer Sonne, die aufgrund ihrer völligen Unvereinbarkeit mit dem Gedicht mit diesem in Konkurrenz steht.⁴⁵² Im Kehrschluss ist jene Textausdeutung von *Pale Fire*, die der Leser schließlich aus den miteinander konkurrierenden (und im Grunde einander ausschließenden) Textteilen zusammensetzt und selbst mit Sinn versieht, folglich jene Reflektion, die namensgebend für Gedicht und Roman steht.⁴⁵³

Wenn der Titel und die dahinterstehende Textstelle Shakespeares also auf die Funktionsweise von Interpretation bzw. auf die reflexive Wechselbeziehung von Schreiben und Lesen verweisen und Kinbote diese Bedeutung nicht erkennt, obwohl sie ihm eigentlich direkt vor Augen liegt, dann ist seine ‘Missinterpretation’ von ‘Pale Fire’ letzten Endes eine Bestätigung der ‘Richtigkeit’ jener shakespearschen Zeilen.

⁴⁵⁰ Vgl. Walker, D. (1976: 215).

⁴⁵¹ Walker, D. (1976: 215).

⁴⁵² Dieser Gedanke wird durch Haegert folgendermaßen fortgeführt: „[...] the light-thieving critic and commentator [...] might in turn become his own sun, generating from within the recesses of his febrile imagination a radiance as compelling as the original work of art.“ (Haegert, J. (1984: 420)).

⁴⁵³ Haegert vermerkt hierzu treffend: „The reconstructed text that emerges from our own readings, the version of its unity that we ourselves create is the ‘pale fire’ ultimately referred to in the title of the book.“ (Haegert, J. (1984: 422)).

IV.2. Die Inszenierung des Zemblastoffes:

IV.2.1. Sinn sehen wollen:

Auch wenn die dem Leser von Kinbote angebotene Interpretation des Gedichtes 'Pale Fire' ganz offensichtlich kaum Bezug zu dessen tatsächlich vorhandenem autobiographischen Inhalt aufweist, so erscheint es dennoch verwunderlich, in welcher komplexer, eigendynamischer und in sich geschlossener Form diese in eben jenes Gedicht eingepasst wurde, so dass wahrhaftig der illusorische Eindruck einer Beziehung zwischen Gedicht und Kommentar entsteht. Obgleich er nicht die Bedeutung des Titels von Shades Gedicht erkennt, liefert der Erzähler dennoch selbst ein passendes Sinnbild der illusorischen Beziehung zwischen den Zeilen seines Nachbarn und seinen eigenen: wenn Kinbote das Goldworthsches Haus beschreibt, in welches er in deren Abwesenheit einzieht, erwähnt er ein Picasso-Bild, das er anstelle der vorhandenen Familienbilder der Hausbesitzer aufhängt. Dieses Bild („the reproduction of a beloved early Picasso: earth boy leading raincloud horse“ (PF 69)) ist berühmt für ein illusorisches Detail: der Junge scheint das Pferd beim Zügel zu führen – nur ist in Wirklichkeit auf dem Bild gar kein Zügel vorhanden. Der Betrachter ergänzt und komplettiert im Geiste automatisch das unvollständige Bild, weil er (wenn auch unbewusst) diesen Sinnzusammenhang sehen will.⁴⁵⁴

Gerade dieses unbedingte 'Bedürfnis' einen Sinnzusammenhang sehen zu wollen, bildet den eigentlichen Kern von Kinbotes Wahn und damit auch der Inszenierung seines Kommentars und seiner selbst in eben diesem. Wenn Kinbote zum ersten Mal Shades Gedicht liest, ist er, wie bereits gezeigt, schwer enttäuscht ob der augenscheinlichen Abwesenheit jeglicher Verweise auf sein Zembla. Er steht dem Gedicht gegenüber wie seines Nachbarns Tochter Hazel vor den niedergeschriebenen Silben, die ihr angeblich ein 'Geist' diktiert hat („pada ata lane pad not ogo old wart alan ther tale feur far rant lant tal told“ (PF 151)) – beide zeigen sich bemüht, dort Sinn und Zusammenhang zu finden, wo keiner zu finden ist. Nur, während er bei Hazels Text seine Bemühungen, eine passende Interpretation ausfindig zu machen, letztlich aufgibt (PF 151), **will** Kinbote in seiner Rolle als König Charles II. seinen Sinn in 'seinem' Gedicht finden. Infolgedessen findet er zwischen den Zeilen desto mehr Sinn, je intensiver er sich mit 'Pale Fire' beschäftigt: „Gradually I regained my usual composure. I reread *Pale Fire* more carefully. [...] And what was that? What was that dim distant music, those vestiges of color in the air? Here and there I discovered in it and especially, especially in the invaluable

⁴⁵⁴ Vgl. Sprowles, A. (1974: 232).

variants, echoes and spangles of my mind, a long ripplewake of my glory.“ (*PF* 233) Wenn Kinbotes ihm selbst un(ter)bewusste (?) Wahnvorstellungen hier die Kontrolle über seine Gedichtinterpretation übernehmen, dann folgen diese dem Motto: Der (Wahn)Sinn will den Sinn sehen, egal ob er vorhanden ist oder nicht.

Das passende Werkzeug zur Umsetzung dieses ‘Sinn-Sehen-Wollens’ glaubt er in der ihn auszeichnenden Gabe, Sinnzusammenhänge erstellen zu können, zu finden. Dies bringt er deutlich zum Ausdruck, wenn er von sich selbst behauptet: „I can do what only a true artist can do – pounce upon the forgotten butterfly of revelation, wean myself abruptly from the habit of things, see the web of the world, and the warp and the weft of that web.“ (*PF* 223) Auch wenn er sich selbst nicht für einen Dichter hält, so doch für einen Künstler, der imstande ist, einer Wirklichkeit sinnhafte Gestalt zu geben, damit folglich auch Kontrolle über diese auszuüben. Wie nachfolgend dargestellt werden soll, komponiert er so teils bewusst, teils unbewusst ein Geflecht aus Verweisen, Reflektionen und Bezügen, die gleich dem erwähnten Picasso-Bild eine scheinbare Beziehung zwischen Shades ‘Pale Fire’ und seiner Königsgeschichte bzw. zwischen New Wye und Zembla suggerieren und so der Bedeutung des Titels gerecht werden.

IV.2.2. Fälschung – Bewusste Missinterpretation:

Wesentliche Ansatzpunkte zur Erstellung einer Verbindung zwischen seiner Phantasiewelt und der von Shade hervorgebrachten Realität New Wyes sieht er vor allem in den Alternativversen, die er bei dem Gedichtmanuskript gefunden hat. So hebt er gleich zu Beginn seines Kommentars zwei Verszeilen hervor, die er als ursprünglichen Entwurf Shades präsentiert: „Ah, I must not forget to say something/That my friend told me of a certain king.“ (*PF* 62) Shades Erwähnung eines ‘certain king’ ist für Kinbote die perfekte Vorlage für die Inszenierung seines Zembla-Themas mit ihm als Königsfigur im Zentrum. Sämtliche seiner nachfolgenden Ausführungen fußen auf diesen beiden Zeilen. Seine wahre Bedeutung erlangt dieses Fundament jedoch erst dann, wenn Kinbote diesbezüglich gegen Ende seines Kommentars mit einem Geständnis an den Leser herantritt, in dem es heißt: „I wish to say something about an earlier note (to line 12). Conscience and scholarship have debated the question, and I now think that the two lines given in that note are distorted and tainted by wistful thinking. I must ask the reader to ignore those two lines (which, I am afraid, do not even scan properly).“ (*PF* 180) So positiv

dieses 'reuige' Eingeständnis einer bewussten Veränderung der Gedichtvorlage auf den Leser wirken mag, so wenig kann es darüber hinwegtäuschen, dass infolgedessen die Gesamtinszenierung seines Zembla-Themas in einem äußerst fadenscheinigen Licht erscheint. Sein Unwille, diese Fälschung zu korrigieren („I could strike them out before publication but that would mean reworking the entire note, or at least a considerable part of it, and I have no time for such stupidities.“ (PF 180)). verstärkt diesen Eindruck zusätzlich – da die Auslöschung dieser beiden Zeilen nicht nur 'eine Überarbeitung der gesamten Anmerkung' nach sich ziehen würde, sondern im Grunde genommen seinen gesamten Zembla-Stoff, der auf eben diesen Zeilen aufgebaut ist, infrage stellt.

Nicht genug damit erweisen sich auch eine ganze Anzahl weiterer der von ihm präsentierten Alternativverse – trotz seiner Beteuerung, dass das eben erwähnte Verspaar die einzige Fälschung in seinem Kommentar sei – als Zeilen, die dem Gedicht bewusst hinzugefügt worden. Jene Verse, die er in seinen Anmerkungen noch als besonders stichhaltige Hinweise auf die Existenz Zemblas in 'Pale Fire' anpreist („superb singing verses (given by me in note to lines 70, 79, and 130)“ (PF 68)), erscheinen im Index unter der Rubrik 'Variants' als eben jene Verse, die er mit der Bemerkung „K.s contribution“ (PF 247) versieht. Wie an vielen anderen Stellen in diesem Roman stellt sich dem Leser auch hier wieder die (unlösbar?) Frage, warum die Erzählerfigur ein derart ambivalentes Verhalten zeigt. Warum präsentiert er diese Alternativverse erst als unmittelbare Verweise auf sein Zembla-Thema und zerstört deren Authentizität dann wieder, indem er sie als seine eigene Erfindung entblößt? Dies erscheint umso unverständlicher angesichts der Tatsache, dass er als Erzähler und Kommentator eigentlich der einzige Zugang ist, den der Leser zu Gedicht und Kommentar hat und in diesem Kontext jedes seiner Worte (zunächst) als wahr aufgenommen wird.⁴⁵⁵ Festzuhalten bleibt nichtsdestotrotz, dass Kinbote mit diesem Erzählverhalten zumindest einen Teil seiner Zembla-Geschichte als bewusst inszeniert, d.h. erfunden zu erkennen gibt.

IV.2.3. Inszenierung einer Spiegelwelt:

In weitaus umfassenderem Maße manifestiert sich Kinbotes 'Sinn-Sehen-Wollen' in seiner wahnbedingten (d.h. unbewussten) Missinterpretation von Shades Gedicht.

⁴⁵⁵ Zu vermuten ist allerdings, dass er diesen Rückzieher aus Furcht vor Shades Frau macht, da diese die einzige ist, die außer ihm um den wahren Inhalt des Gedichtes weiß und seine Fälschungen erkennen könnte.

Gerade weil es für den Leser aufgrund mangelnder Bezugspunkte ungemein schwierig ist zu erkennen, was von Kinbotes Darstellungen Realität und was das Ergebnis wahnsinniger Phantasie ist, drängt sich an erster Stelle bereits die Frage auf, ob das vom Erzähler präsentierte Land Zembla überhaupt existiert. Tatsache ist, dass ein Land mit diesem Namen auf keiner bekannten Landkarte auszumachen ist, Zembla demnach eine Erfindung des Autors Nabokov sein muss.⁴⁵⁶ Eine Ebene darunter, auf innertextueller Ebene ist diese Frage schon schwerer zu lösen, da hier Zembla nicht nur in der Überzeugung Kinbotes zu existieren scheint – eine Existenz, die er durch die Wiedergabe einer umfassenden Chronologie der Königsfamilie, zahlloser Beispiele einer eigenen zemblanischen Sprache⁴⁵⁷ und verschiedentlich zwischenweltliche Bezüge⁴⁵⁸ zu hintergründen versucht – sondern ebenfalls in der Realität New Wyes. Darauf wird dann verwiesen, wenn ein deutscher Besucher gegenüber Kinbote und seinen Collegekollegen behauptet, Zuschauer bei einem Sportfest in Zembla gewesen zu sein. Darauf wird gleichfalls verwiesen, wenn G. Emerald vor versammelter Runde einen Lexikoneintrag präsentiert und darauf wird letztlich auch dann verwiesen, wenn Kinbote auf seine Ähnlichkeit mit dem König dieses Landes angesprochen wird (PF 208-211).⁴⁵⁹

Obwohl demnach in beiden Welten (Shades & Kinbotes) Kenntnis der Existenz dieses Landes vorhanden ist, scheint es dennoch zwei verschiedene

⁴⁵⁶ Dies ist auch selbst dann noch der Fall, wenn im Roman erwähnt wird, dass der russische Präsident Kruschchev einen Besuch in Zembla plant (PF 215) oder, dass es Flugverbindungen zwischen Zembla und Schweden (Stockholm) gibt.

⁴⁵⁷ Gleich der auktorialen Erzählerfigur in *Bend Sinister* liefert Kinbote alias Charles II. zur Erhöhung der Authentizität seiner Darstellungen zahlreiche Beispiele der landeseigenen Sprache, u.a.: „*sampel*“ (‘silktail’) (PF 61); „*raghdirst* (thirst for revenge)“ (PF 71); „‘tree’ in Zemblan is *grados*“ (PF 77); „*nattdett* (child of night)“ (PF 87); „*kamergrum* (groom of the chamber)“ (PF 90); „*bogtur* (ancient warrior)“ (PF 91); „An iridescent cloudlet, Zemblan *muderperlverk*.“ (PF 95); „Yeg ved ik [I know not],“ (PF 107); „*grunter* (mountain farmer)“ (PF 114); „*alfear* (uncontrollable fear caused by elves)“ (PF 116); „*crapula* (hangover)“ (PF 129); „In Zembla [...] we have the saying: *behwif iurkumpf wid snew ebanumf*, ‘A beautiful woman should be like a compass rose of ivory with four parts of ebony.’“ (PF 164); „*shootka* (little chute)“ (PF 175); „*onhava-onhava* (‘far, far away’)“ (PF 201); „*Minnamin, Gut mag alkan, Pern dirstan*’ (my darling, God makes hungry, the Devil thirsty).“ (PF 235). Für eine genauere Analyse der Ausdrucksform und Charakteristik des Zemblanischen siehe Grabes, H. (1975) und Meyer, P. (1987).

⁴⁵⁸ Beispiele scheinbarer zwischenweltlicher Verknüpfungen: zwei dänische Touristen werden versehentlich in Zembla gelyncht (PF 92); der englische Botschafter spielt Tennis vor den Augen des eingesperrten Königs (PF 97); Shakespeare wurde ins Zemblanische übersetzt (PF 63); Zemblanische Gedichte sind ins Englische übersetzt wurden (PF 77); Odons Mutter wird von Kinbote vorgestellt als „an American, from New Wye in New England“ (PF 113)).

⁴⁵⁹ Ambiguität: bezeichnenderweise gibt es keinen wirklichen Anhaltspunkt, weshalb Zembla (zumindest jenes, von dessen Existenz man offensichtlich auf dem Campus von Waindell weiß) weniger ‘real’ sein sollte als New Wye, zumal die Landkarte der USA nichts von der Existenz eines solchen Ortes weiß. Davon ausgehend, dass etwas, das in der Realität existiert, auch existiert, bevor oder ohne, dass es mit Worten beschrieben wird, kann New Wye nur ein fiktiver Ort sein, der durch die Worte Nabokovs erschaffen wurde. Obwohl New Wye demnach nicht ‘realer’ ist als Zembla, erscheint es dem Leser dennoch authentischer bzw. einer Welt zugehörig, die man zu kennen glaubt. Offensichtlich bestehen New Wye und Zembla auf verschiedenen fiktiven Realitätsebenen, wobei letztgenannte Welt die Fiktion (bzw. Kinbotes Fiktion) in der Fiktion darstellt.

Zemblas zu geben – ein ‘reales’ Zembla, das im Lexikon nachgeschlagen werden kann und das Zembla Kinbotes, das, infolge seiner wahnhaften Phantasie, mit märchenhaft-utopischen Zügen versehen ist („The poor were getting a little richer, and the rich a little poorer [...] Everybody, in a word, was content.“ (PF 63)) und hauptsächlich aus Spiegelungen, Reflektionen und Doppelungen zu bestehen scheint. Kinbotes Worten zufolge weist darauf bereits der etymologische Ursprung des Wortes Zembla hin: „the name Zembla is a corruption not of the Russian *zemlya*, but of Semblerland, a land of reflections, of ‘resemblers’“ (PF 208). Dementsprechend ist seine Spiegelwelt von gläsernen Hochhäusern (PF 63), einer Glasfabrik als Ursprungsort sämtlicher sozialer und politischer Veränderungen (PF 98) und „brown-bearded, apple-cheeked, blue-eyed Zemblans“, die alle gleich aussehen (PF 63) geprägt, vor allem jedoch mit einander verzerrt spiegelnden ‘Geschwisterpaaren’ durchsetzt. So hat jeder zemblanische ‘Karlism’ (die Königstreuen) einen Halbbruder, der der konspirativen und königsfeindlichen Gruppe der ‘Shadows’ angehört: „A group of especially devout Extremists calling themselves the Shadows had got together [...] They were, in a sense, the shadow twins of the Karlisms and indeed several had cousins or even brothers among the followers of the King.“ (PF 121) Odon steht hier Nodo gegenüber, Baron Radomir Mandevil seinem Bruder Baron Mirador Mandevil und Jakob Gradus einem gewissen Sudarg of Bokay.⁴⁶⁰

Ohne die Bedeutung des Titels von Shades Gedicht erfasst zu haben, nutzt der Erzähler das Spiegelmotiv jedoch nicht nur zur Erstellung der inneren Struktur seiner Zemblawelt, sondern auch, um scheinbare Sinnbezüge zwischen dieser Wahnwelt und der Welt seiner amerikanischen Exilheimat New Wye – d.h. zwischen seiner Königsgeschichte und Shades ‘Pale Fire’ – herzustellen. So begegnen dem Leser unter anderem in beiden Welten Figuren mit dem Namen Gordon (PF 159/172), daneben paart sich ein Dr. Ahlert (PF 145) zu einem „alert doctor“ (PF 197), König Alfin trifft auf Alphina Goldsworth und Izumrudov auf Emerald. Betrachtet man Kinbotes New Wye-Realität als die maßgebliche Bezugsebene, in der sein Wahnsinn entstanden ist, so lässt sich hierbei ohne weiteres ableiten, welche Figur Original und welche fingierte bzw. wahninduzierte (zemblanische)

⁴⁶⁰ Weitere Spiegelungen bzw. Doppelungen treten innerhalb von Kinbotes Königsgeschichte in den Figuren Monsieur Beauchamps & Mr. Campbells (PF 102) sowie „a steinmann“ (PF 116) & Julius Steinmann (PF 123) in Erscheinung. Mehr Doppelgängerbeispiele liefert Kinbote in seinem Index mit der Erwähnung von: „Garb, a farmer’s daughter, 149, 433. Also a rosy-cheeked goose-boy found in a country lane, north of Troth, in 1936, only now distinctly recalled by the writer.“ (PF 241) und „Nitra and Indra, twin islands off Blawick“ (PF 244).

Doppelgängerkopie ist.⁴⁶¹ Der Uneindeutigkeit seines Erzähl- und Wahnverhaltens entsprechend, betreibt er in exzessiver Weise selbst das, was er an Shade und dessen Gedicht kritisiert („the plunging of a real person [...] into an invented milieu where he is made to perform in accordance with the invention, strikes one as a singularly tasteless device“ (PF 186)).⁴⁶² er imitiert Wirklichkeit und zwingt dieser sein eigenes Muster auf.

Auch wenn in diesem Fall keine Namensidentität vorherrscht, tritt diese Art des imitierenden Inszenierungsverfahren besonders augenscheinlich in seiner ‘vergleichenden’ Präsentation Sybil Shades und Disas zu Tage, bei welcher er – erneut kontraproduktiv – selbst deren ‘zufällige’ Ähnlichkeit hervorhebt: „Now the curious thing about it is that Disa at thirty, when last seen in September 1958, bore a singular resemblance not, of course, to Mrs. Shade as she was when I met her, but to the idealized and stylized picture painted by the poet in those lines of *Pale Fire*. [...] a plain unretouched likeness.“ (PF 164) Kinbote ist sich dabei (seltsamerweise) der möglichen Vagheit – ‘the strangeness’ – dieser Ähnlichkeit durchaus bewusst, die er mit diesem Vergleich hervorruft; in einem geradezu scharfen Tonfall merkt er diesbezüglich an: „I trust the reader appreciates the strangeness of this, because if he does not, there is no sense in writing poems, or notes to poems, or anything at all.“ (PF 164). Nur gerade dadurch, dass er hier auf den Gesetzmäßigkeiten seines ‘Zufalls’ so nachdrücklich beharrt, stellt er diesen selbst in Frage. Sybil Shade ist offensichtlich die Zerrspiegel-Vorlage seiner ‘Queen Disa’, jener Frau, die er in der Welt seiner Wahnphantasie mit nicht mehr bedenkt als „friendly indifference and bleak respect“ (PF 166).

IV.2.4. Der Assoziationsapparat:

Nahezu alle dieser auf Spiegelbeziehungen beruhenden, scheinbaren Sinnbezüge gehen aus der Geschichte hervor, die Kinbote in seinen Anmerkungen zu Shades Gedicht erstellt. Dabei ist die Formulierung ‘Anmerkungen zu’ im Grunde nicht zutreffend, da der erzählende Kommentator sich in den meisten seiner Ausführungen überhaupt nicht auf das Gedicht bezieht, sondern dieses in völliger Selbstzentriertheit hauptsächlich (bzw. lediglich) als Vorlage für die Darstellung

⁴⁶¹ Einen Zusammenhang zwischen Spiegelung und Imitation findet auch Hüppe: „Eine Spiegelung ist eine Verdoppelung und damit immer auch eine Art der Imitation.“ Hüppe, B. (2003: 32).

⁴⁶² Vgl. auch mit Kinbotes Kritik an Shades Synchronisation (IV.2) bzw. seiner eigenen Gradus-‘Pale Fire’-Synchronisation (Kap. IV.3.).

seines Zembla-Themas und seiner eigenen Befindlichkeiten in New Wye ‘misbraucht’. Bereits die Erwähnung einer Photographie („I have one favorite photograph of him“ (PF 23)) in seinem Vorwort liefert ein bezeichnendes Beispiel seines Solipsismus – über Shade erfährt der Leser kaum etwas, über Kinbote dagegen jedes einzelne Detail:

In this color snapshot taken by a onetime friend of mine, on a brilliant spring day, Shade is seen leaning on a sturdy cane that had belonged to his aunt Maud (see line 86). I am wearing a white windbreaker acquired in a local sports shop and a pair of lilac slacks hailing from Cannes. My left hand is half raised – not to pat Shade on the shoulder as seems to be the intention, but to remove my sunglasses which, however, it never reached in *that* life, the life of the picture; and the library book under my right arm is a treatise on certain Zemblan calisthenics in which I proposed to interest that young roomer of mine who snapped the picture. (PF 23f)

Der dem Vorwort folgende Kommentar ist in gleichem Maße kein ‘critical apparatus’, sondern eine Paradevorführung der Funktionsweise eines wahn-gesteuerten menschlichen Assoziationsapparates, der beständig um das eigene Selbst kreist. „[R]ather than be ‘assimilated’ to the lackluster world of New Wye and Sybil Shade,“ schreibt John Haegert, „Kinbote assimilates that world into the radiant realm which occupies the center of his being.“⁴⁶³ Einzelne, isolierte und an sich nichtssagende Wörter oder Wortgruppen wie z.B. „I could make out“ (Vers 42), „often“ (Vers 62) oder „today“ (Vers 181) dienen Kinbote als sinnfreie und kontextlose Leerstellen, die er mit Ausführungen über ihm hervorkehrenswerte Details aus seinem Leben füllt. Shades autobiographische Anmerkung zu seinen Eltern („parents“ (Vers 71)) ist dem Kommentator Stichwort genug, um in voller Länge (PF 82-88) über seinen eigenen Vater – König Alfin the Vague – zu berichten. Die Erinnerungen des Dichters an seine Kindheit („I never bounced a ball or swung a bat“ (Vers 130)) dienen Kinbote als geeignete Vorlage, um seitenlang (PF 96-109) über seine eigene königliche Kindheit und die Entdeckung des Tunnels, der ihm die Flucht aus Zembla ermöglicht hat, zu berichten. Wenige Zeilen später stößt er in Shades Gedicht auf den Vers „one foot upon a mountaintop, one hand“ (Vers 149) und findet darin die ideale Assoziationsvorlage, um zwar ohne jeglichen Bezug zu ‘Pale Fire’, dafür umso detaillierter (PF 111-119) über seine Flucht über die Berge zu berichten. Offenbar im Wissen um diese Übertreibung beendet er diese achtseitige ‘Anmerkung’ mit der süffisanten Bemerkung: „I trust the reader has enjoyed this note.“ (PF 119) Einen ganzen Satz erlaubt er sich zu Shades Ehe, eine ganze Seite

⁴⁶³ Haegert, J. (1984: 416).

über seine eigene Ehe mit Disa (*PF* 139-140) setzt er diesem entgegen. Shades Erinnerungen an einen Urlaub im Jahre 1933 setzt Kinbote seine persönlichen Erinnerungen zu jenem Jahr gegenüber (*PF* 162-170). A.B. Kernan bringt den entscheidenden Aspekt seines Assoziationsapparates auf den Punkt: „The notes provide almost a handbook of patterns of association by which the human mind gets from one thing to another, but all the roads ultimately lead from the other to the self, and the image we are left with is a commentator as completely locked in his own private consciousness...“⁴⁶⁴ Kinbote durchdringt das gesamte Gedicht mit seiner imaginären zemblanischen Existenz und schließt damit die darin wiedergespiegelte autobiographische Realität Shades komplett in seine eigene egozentrische Welt ein.

Wenn Kinbote allerdings in Vers 937 auf die einzige wortwörtliche Erwähnung seines Zemblas („and now I plough/Old Zembla’s fields“ (*PF* 213)) in ‘Pale Fire’ stößt, dann zeigt er sich plötzlich äußerst wortkarg. Nicht die Abwesenheit seines Themas, sondern gerade dessen wahrnehmbare Anwesenheit macht ihm hier zu schaffen: „I am a weary and sad commentator today.“ (*PF* 213) Wohingegen er sämtliche anderen 997 Verse des Gedichts aufgrund der ‘oberflächlichen’ Abwesenheit seines Zembla-Themas mittels seines wahngelenkten Assoziationsverfahrens als beliebig befüllbare Leerstelle umfunktionieren kann, weist diese tatsächliche inhaltliche Referenz ihn offensichtlich in die Grenzen seiner ‘Interpretationskunst’.⁴⁶⁵

Trotz seiner ausgewiesenen Fähigkeit, Sinn(zusammenhänge) zu konstruieren, ist der Eindruck, den Kinbote mit der (un)bewussten Nutzung seines Spiegelmotivs, der Kreierung von gefälschten Gedichtzeilen und der Erstellung von assoziativen Scheinbezügen hervorruft, letztlich von einer seltsamen Verkehrung geprägt, die gänzlich im Widerspruch zu seiner Zielsetzung steht: das, was eigentlich im Bereich des Fiktiven, Fabulierten und Imaginierten stehen müsste – Shades Gedicht – wird vom Leser als realer Bezugspunkt betrachtet (obwohl dieses im Grunde genauso Interpretation von ‘Realität’ ist wie Kinbotes Kommentar), während der eigentlich analytische Kommentar – Kinbotes Geschichte – eher als das kunstvoll verwobene Produkt einer vom Wahnsinn gesteuerten Phantasie angesehen wird. Zudem wird in der Nutzung des Spiegelmotivs dessen eigentliche Funktion als Mittel zu Selbsterkenntnis und Wahrheit parodiert. Anstelle seines wahren Selbst (Botkin) reflektiert er in seinen Kommentaren ein Selbstbild, von dem er glaubt, dass

⁴⁶⁴ Kernan, A.B. (1987: 110).

⁴⁶⁵ Vgl. Wood, M. (1994: 187).

es sein ‘wahres’ sei (Charles II). Er nutzt einen Zerrspiegel zur Selbstbegegnung, den er in seinem Wahn als ‘wissenden’ und nicht als ‘wirkenden’ (magischen) Spiegel erkennt.⁴⁶⁶

IV.3. Kinbotes Marionette:

Zwar ist die in *Pale Fire* neben Kinbote und Shade auftretende dritte Hauptfigur des Killers Gradus bereits erwähnt und zur Demaskierung der Wahnwelt der Erzählerfigur herangezogen worden,⁴⁶⁷ jedoch steht es noch aus darzulegen, mit welcher zentralen Funktion diese von Kinbote überhaupt in seinem Erzähltext aufgenommen worden ist. Die Darstellung der Rolle Gradus’ in Kinbotes ‘Pale Fire’-Kommentar soll deshalb zentraler Gegenstand dieses Kapitels sein.

Für Kinbote bedeutet die Ermordung Shades das sprichwörtliche Glück im Unglück – nur durch Shades’ Tod kann er überhaupt in Besitz des Gedichtmanuskripts gelangen. Und nur durch das Erscheinen des Killers findet er neben den bereits aufgeführten ‘Bindemitteln’ (Einsatz von Doppelungen, Spiegelmotiv, Assoziationsmechanismus) das ultimative inszenatorische Mittel, um seine (Schein-)Welt mit Shades (Sein-) Welt in eine scheinbar sinnhafte Verbindung zu bringen.

Im Gegensatz zu seiner Zembla-Geschichte, mit der er Shade schon Wochen vor Fertigstellung des Gedichtes konfrontiert hat, ist die Geschichte des Agenten mit tödlicher Mission erst nachträglich, d.h. nach Shades’ Tod in sein Gesamt(wahn)bild eingefügt worden. In seinen Erinnerungen weist er zwar darauf hin, dass er den Dichter beharrlich dazu zu animieren versuchte „the Zemblan king’s adventures“ (PF 136) in seinem Gedicht zu thematisieren, an keiner Stelle jedoch findet in ihren Gesprächen die Existenz Gradus’ oder der ‘Schatten’ eine Erwähnung. Die damit einhergehende Vermutung, Gradus sei nichts anderes als das Produkt von Kinbotes Phantasie, um eben jenen Zweck der Verlinkung von Königsgeschichte und ‘Pale Fire’-Gedicht zu bewirken, wird vom Erzähler auf verschiedene Weise mehr oder weniger explizit selbst bestätigt. Zunächst geschieht dies (wenn auch weniger explizit hervorgehoben) bereits dadurch, dass er dem Killer den gleichen Geburtstag gibt wie Shade und sich selbst. Die Unwahrscheinlichkeit, dass dies ein Zufall ist, zieht die

⁴⁶⁶ Hartlaub, G.F. (1951: 21).

⁴⁶⁷ Vgl. Kapitel III.2.: ‘Verfolgungswahn’ und Kap. III.3.: ‘Kinbote und seine Nachbarn’.

Konsequenz nach sich, sowohl an der Authentizität der Gradusfigur als auch an Authentizität der Kinbote-Identität zu zweifeln.

Daneben zeigt Kinbote sich genauso wie bei der Vermittlung seines Zembla-Themas bemüht, der Figur seiner Killerfigur auf Grundlage einzelner Wortwiederholungen, die ihm 'Pale Fire' liefert, Form und Bestand zu geben. So wählt er aus den Versen 17 und 29 gezielt die Wörter „And then gradual“ und „gray“ aus, um diese mit folgenden Worten zu kommentieren: „By an extraordinary coincidence [...] our poet seems to name here (gradual, gray) a man, whom he was to see for one fatal moment three weeks later, but of whose existence at the time (July 2) he could not have known.“ (PF 64)⁴⁶⁸ Diese Anmerkung dient offensichtlich einem zweifachen Ziel: zum einen der Erstellung eines ersten Zusammenhangs zwischen der Figur des Killers und dem Dichter (bzw. dessen Gedicht), zum anderen aber auch dem 'priming'⁴⁶⁹ des Lesers auf das von Kinbote wahrgenommene Erscheinen der Gradusfigur in 'Pale Fire'. „From here on,“ so kommentiert Pekka-Tammi diesbezüglich, „the reader will be on the lookout for even the faintest occurrence of 'Gradus' in the verbal texture of the poem.“⁴⁷⁰ Jedesmal, wenn der Leser in Shades Gedicht oder Kinbotes eigenen Anmerkungen auf Wörter wie 'gray', 'gradual' oder 'the big G'⁴⁷¹ stößt, soll die Figur des Killers automatisch in dessen Bewusstsein erscheinen. Jedes annähernd wegweisende Wort in Shades Gedicht nutzt Kinbote, um mit Hilfe seiner 'Gabe zur Sinnerstellung' eine scheinbare Verbindung zu Gradus zu formen.⁴⁷² Sogar Shade selbst umgibt er in seiner erzählerischen Darstellung immer wieder mit dem Wörtchen 'gray' – z.B. „my gray-haired friend“ (PF 25) oder „[...] you bad gray poet, you!“ (PF 62)) – um die Verbindung zwischen allen drei Parteien (auf Grundlage einer Homophonie) zu vertiefen.

Noch deutlicher erscheint Gradus als eine vom Erzähler inszenierte Figur durch die Art und Weise ihrer auffällig unnatürlichen Gestalt. Die Gestalt, mit der Kinbote die Figur des Killers versieht, ist dermaßen überzogen, dass er letztlich nicht mehr als eine fingierte Schablone sein kann, die unter der Kontrolle ihres Schöpfers steht. Der Beschreibung nach „a cross between bat and crab“ (PF 121), „a near

⁴⁶⁸ '[G]radual' für Gradus; 'gray' für sein Pseudonym 'Jacques de Gray' bzw. 'James de Gray', (vgl. PF 64).

⁴⁶⁹ Zur Funktionsweise des 'Primings' siehe in der Analyse zu *Bend Sinister*, Kap.I: 'Ein Autor führt ein'.

⁴⁷⁰ Tammi, P. (1995: 9).

⁴⁷¹ 'Gray' erscheint beispielsweise in den Versen 29/457/604/938, in Kinbotes Kommentar auf den Seiten PF 64/121/124/132/216; 'gradual' in den Versen 17 & 209, 'the big G' in Vers 549.

⁴⁷² Siehe z.B. auf folgenden Seiten: PF 64/77/110/121/126/140/171/183/184/197/200/214.

cretin“ (PF 215) mit „repulsive black hairs coat the back of his honest rude hands [...] with a perceptible deformation of both thumbs“ (PF 218), erscheint Gradus als ein primitives, animalisches Wesen, das sexuell abartig veranlagt ist, mit wenig Verstand und keiner Phantasie versehen. Gradus ist die sich am wenigsten (ihrer) selbst bewusste Figur des Romans; in den Worten ihres Schöpfers ein „automatic man“ (PF 219) und nichts anderes als ein fiktionalen Werkzeug – Kinbotes Marionette – die zweckgebunden lediglich zum Töten dient:⁴⁷³ „Mere springs and coils produced the inward movement of our clockwork man.“ (PF 123) – „[...] spiritually he did not exist. Morally he was a dummy.“ (PF 218) Je näher diese New Wye kommt, desto mehr Einblick (im wortwörtlichen Sinne) wird dem Leser in die Figur des Killers gewährt. Aus gottgleicher Position betrachtet er das sich nahende Geschöpf („From my rented cloudlet I contemplate him with quiet surprise: here he is, this creature ready to commit a monstrous act“ (PF 216f)), um dem Leser schließlich in einem Akt ‘göttlichen’ Wissens sogar dessen organisches Innenleben darzulegen (PF 220).

Am deutlichsten tritt Gradus jedoch durch die Art und Weise seiner Präsentation als eine vom Erzähler gesteuerte und kontrollierte Figur in Erscheinung. Seine Existenz an der Handlungsoberfläche wird von Kinbote folgendermaßen initiiert: „We place this fatidic moment at 0:05, July 2, 1959 –“, erklärt er bezüglich des Zeitpunktes, an dem Gradus seinen Auftrag bekommt, dem ins Ausland geflüchteten König nachzustellen, und fährt fort, „which happens to be also the date upon which an innocent poet penned the first lines of his last poem.“ (PF 122)⁴⁷⁴ In dieser Darstellung wird der Moment, in dem Shade zum ersten Mal zur Feder greift, zum Auslöser einer Handlungskette, an dessen Ende sein eigener Tod steht. David Walker liegt deshalb auch durchaus richtig, wenn er Kinbotes Gradusfigur als „agent of fate“⁴⁷⁵ bezeichnet. Da Kinbote den Ausgang der Geschichte kennt und weiß, dass Shade an dem Tag getötet wird, an dem er sein Gedicht beendet, inszeniert er den Killer von Anbeginn seines Kommentars als

⁴⁷³ Vgl. Edelstein, M. (1982: 214).

⁴⁷⁴ An einer anderen Stelle gibt Kinbote sogar zu, der besseren Wirkung halber diesen Startpunkt noch effektvoller gestalten zu wollen: „The poem was begun at the dead center of the year, a few minutes after midnight July 1, [...] and I do not doubt that our poet would have understood his annotator’s temptation to synchronize a certain fateful fact, the departure from Zembla of the would-be regicide Gradus, with that date. Actually, Gradus left Onhava on the Copenhagen plane on July 5.“ (PF 62) Kinbotes Aussage dient indirekt der Authentizitätsgewinnung: er gibt eine potenzielle Lüge zu bzw. erkennt die Unglaubwürdigkeit einer derart zufälligen Übereinstimmung an, um ungeschoren eine andere Illusion installieren zu können.

⁴⁷⁵ Walker, D. (1976: 208).

Schicksalsagenten unter seiner Regie, der mit seinem Erscheinen in New Wye den Tod bringt.

We shall accompany Gradus in constant thought, as he makes his way from distant dim Zembla to green Appalachia, through the entire length of the poem, following the road of its rhythm, riding past in a rhyme, skidding around the corner of a run-on, breathing with the caesura, swinging down to the foot of the page from line to line as from branch to branch, hiding between two words (see note to line 596), reappearing on the horizon of a new canto, steadily marching nearer in iambic motion, crossing streets, moving up with his valise on the escalator of the pentameter, stepping off, boarding a new train of thought, entering the hall of a hotel, putting out the bedlight, while Shade blots out a word, and falling asleep as the poet lays down his pen for the night. (PF 65)

Seinem Einfall folgend, die Bewegungen des Killers und die Fortentwicklung des Gedichtes zu synchronisieren, lässt Kinbote seine Marionette ihrem Auftragsziel mit jedem Vers, den der Dichter verfasst, näherrücken. In beständiger Wiederholung⁴⁷⁶ parallelisiert er beider Figuren Dasein, um sie dann, einhergehend mit dem letzten Wort des Gedichts, in einem tödlichen Aufeinandertreffen zu vereinen. Er lässt Gradus dann schlafen, wenn auch Shade sich zu Bett begibt und lässt ihn wieder aktiv werden, wenn auch Shade wieder über seinem Gedicht sitzt. Genauso wie ihm beliebige Wörter aus Shades Gedicht als Stichworte für die ausführlichen Darstellungen seiner Königsgeschichte dienen, nutzt Kinbote für die Etablierung seiner Gradus-Geschichte einzelne Verse als freie Assoziationsvorlagen. So sind ihm beispielsweise die Worte „a male hand“ (Vers 408) assoziative Grundlage genug, um einen ausführlichen (fingierten) Bericht über Gradus' Nachforschungen nach dem König in der Schweiz darzubieten (PF 156-161); „A jet's pink trail above the sunset fire“ (Vers 286) bringt uns Kinbote zufolge direkt zu Gradus in Paris (PF 140-145); „Conclusive destination“ (Vers 697) leitet über zu Gradus' Aufenthalt an der Cote d'Azur (PF 197-199) und die Gedichtzeile „and all the time“ (Vers 949) dient ihm als geeignete Formulierung, um auf das gegenwärtige Erscheinen des Killers in New York überzuleiten: „And all the time he was coming nearer.“ (PF 214-223) Infolge der ständigen Präsenz der Killerfigur in den Anmerkungen Kinbotes nimmt dessen Gesamtinszenierung schließlich derart umfassende Ausmaße an, dass sie fast die Hälfte des gesamten Kommentars ausmacht.

Interessanterweise versucht Kinbote sich dabei als die eigentlich treibende bzw. kontrollierende Kraft dieser Synchronisation selbst aus dem Spiel zu nehmen.

⁴⁷⁶ Beispiele für Kinbotes Synchronisierung finden sich unter anderem auf folgenden Seiten des Romans: PF 65/122/127/140/156/161/183/194/200/207/214f.

Angeblich bewirkt nicht er die Bewegungen des Killers, sondern Shade bzw. dessen fortschreitende Gedichtzeilen: „The force propelling him [Gradus] is the magic action of Shade’s poem itself, the very mechanism and sweep of verse, the powerful iambic motor.“ (PF 110) In seiner paranoiden Vorstellung hat er selbst Gradus überhaupt nicht heraufbeschworen, sondern lediglich dessen offensichtliche Präsenz in ‘Pale Fire’ entdeckt und herausgearbeitet. Geradezu karikiert wird diese Behauptung dann, wenn Kinbote sich anmaßt, Shades Synchronisierung der Geschehnisse in der Nacht des Selbstmords seiner Tochter in ‘Pale Fire’ als überholt zu verdammen („[...] the synchronization device has been already worked to death by Flaubert and Joyce.“ (PF 156)) und nur eine Zeile später bar jeglicher Selbstkontrolle selbst zu einer weiteren Synchronisierung von Gradus und Gedicht ansetzt.

Unabhängig davon, ob Kinbote sich bzw. dem Leser die gezielte Synchronisierung der Ereignisse eingesteht, gelingt es ihm damit durchaus, die beiden Welten Zembla und New Wye zu verbinden – der Killer wechselt genauso wie der flüchtende König vor ihm von einer Welt in die andere und trägt damit Kinbotes Phantasiegeschichte in die Realität New Wyes hinein. Mit Hilfe dieser Chimäre gelingt es Kinbote, seiner ‘Gedichtanalyse’ ein klar geordnetes, sinnstiftendes Muster aufzudrücken, so dass letztlich dank seines künstlerischen „master thumb[s] the whole involuted, boggling thing one beautiful straight line“ (PF 206) wird. Allein auf Grundlage seiner Fähigkeit, Muster und Strukturen zu finden und dadurch Sinn zu erstellen – also durch das ‘Wie’ des Erzählens – vermag es Kinbote, seiner Gedichtanalyse an der Oberfläche eine scheinbare Kohärenz zu verleihen und die fragwürdigen Inhalte seines Erzählens zu kaschieren.

Eine gravierende Einschränkung erfährt die umfassende Kontrollausübung, mit der Kinbote die Killerfigur durch den Roman geleitet letzten Endes aber dennoch: er mag zwar den gesamten Kommentar hindurch jede Bewegung seines ‘automatic man’ kontrollieren, mag zwar imstande sein, diesen wie ein Gott zu betrachten, jedoch erweist er sich als nicht imstande, diesen von ihm selbst ins Leben gerufenen Agenten des Schicksals seinem ‘eentlichen’ Ziel – d.h. ihm selbst, dem gestürzten König von Zembla – zuzuführen. In seinem Wahn schreibt Kinbote dies der Inkompetenz seines Killers zu (PF 122) und wartet auf einen „bigger, more respectable, more competent Gradus“ (PF 236).

Ohne dies gegenüber der Leserschaft oder sich selbst einzugestehen, bindet Kinbote die reale Figur des Shade-Killers in einer fiktionalisierten Version in seine vom Wahn dominierte 'Pale Fire'-Analyse ein. So augenscheinlich und mitunter explizit der Einfluss und die Kontrolle sind, die der Erzähler als dessen maßgeblicher Schöpfer über diesen ausübt, so sinnstiftend ist das regelmäßige Erscheinen von Gradus innerhalb des Kommentars. Wenn auch nicht in der ihm von Kinbote ursprünglich zugedachten Rolle (s)eines Schicksalsagenten auftretend, so fungiert er dennoch als 'Kontrollinstanz', die alleinig durch ihre zielgerichtete Bewegung innerhalb des Kommentars und parallel zum Verlauf des Shadeschen Gedichts den scheinbaren Eindruck einer Verbindung zweier unvereinbarer Welten erzeugt.

Zusammenfassung – *Pale Fire*:

Zusammenfassend kann Nabokovs Roman *Pale Fire* als die Zerrversion einer wissenschaftlichen Interpretation bezeichnet werden: der Erzähler Kinbote erweist sich in seiner Ausdeutung des von John Shade verfassten Gedichtes 'Pale Fire' als solipsistischer 'Überzeugungstäter', der, wie Kecht es auf den Punkt bringt, „immer nur das [sieht], woran er denkt, anstatt an das zu denken, was er sieht.“⁴⁷⁷ Entgegen der üblichen chronologischen Reihenfolge stehen bei ihm Interpretation und Inhaltsanalyse schon vor der Fertigstellung des zu interpretierenden Gedichts fest, so dass, trotz der offensichtlichen Nicht-Anwesenheit seines erhofften Zemblas in den erkennbar autobiographischen Versen Shades, diese absurderweise dennoch den absoluten Mittelpunkt seines Kommentars bilden. Kinbote liefert seiner Leserschaft damit eine Interpretation, in der das eigentliche Subjekt – Shades Leben – zur absoluten Nebensache, zur Randnotiz, er selbst dagegen zur Hauptsache wird. Obgleich diese vom Erzähler selbst am Ende seiner Ausführungen in Frage gestellt zu werden scheinen, konnte als Ursache und Auslöser dieser auffälligen Missinterpretation eine komplexe wahnhafte Paranoia festgestellt werden: Kinbote hält sich für den letzten König von Zembla. Als solcher beabsichtigt er, mit seinem Kommentar keine Wirklichkeit zu fingieren, sondern jene Welt zu reflektieren, von deren Existenz er wahrhaftig überzeugt ist. Während er also in den Augen des Lesers offensichtlich Wirklichkeitskonstruktion betreibt, glaubt er selbst, bereits bestehende Realität lediglich zu rekonstruieren. Indem er die Realität des Gedichts in einem Akt 'anarchischer' Kontrollausübung seiner eigenen 'Realität' unterwirft, entsteht somit eine seiner Sinngebung unterworfenen Phantasie-Autobiographie (=K.s Kommentar), die mit der phantasierten Autobiographie (=Shades Gedicht) in Konkurrenz steht. Der Leser bekommt dadurch zwar nichts vorgesetzt, was einer echten Gedichtinterpretation auf wissenschaftlicher Basis auch nur annähernd ähnelt, dafür eine in sich geschlossene Geschichte, die aufgrund der sinnstiftenden Kontrolle einer geistig außer Kontrolle geratenen Erzählerfigur – also durch die Installation von Doppelungen und des Spiegelmotivs, infolge eines ausgeprägten Hanges zur Assoziation bzw. zur Synchronisation – an der Oberfläche zu funktionieren scheint.

⁴⁷⁷ Kecht, M.R. (1983: 164).

F. Look at the Harlequins!

Einführung	259
I. Grundzüge der Autobiographie	260
I.1. Selbstdarstellung in der Autobiographie	260
I.2. Motive, Ziele und Zweck der Autobiographie	263
II. <i>LATH!</i> als Autobiographie	267
II.1. Annäherung an den Roman	267
II.2. Nabokov und das autobiographische Ich	268
II.3. Thesenaufstellung	270
III. Ich ist ungleich Ich	273
III.1. Identität – wer ist ‘ICH’?	273
III.2. Metamorphose – der Identitätswechsel	278
III.3. Selbstdistanzierung	280
IV. Selbstdarstellung – Der Kontrollverlust von ICH’	283
IV.1. Die erste Seite – der erste Eindruck	283
IV.2. ‘Dementia paralytica’	285
IV.3. Die Umkehrmacke	288
IV.4. ‘Dementia Praecox’ – die Geister, die Ich’ nicht rief	289
IV.4.1. Positivsymptome	291
IV.4.2. Negativsymptome	293
IV.4.3. Der Ursprung der Wirklichkeitsflucht	294
IV.5. Fiktionalisierte Wirklichkeit – die Geister, die Ich’ rief	296
IV.5.1. Starov & eingefärbte Frauen	297
IV.5.2. Ritual	299
IV.5.3. Schmetterlinge	300
IV.5.4. ‘LATH’	302
Zusammenfassung – <i>Look at the Harlequins!</i>	304

Einführung:

Look at the Harlequins! ist die fiktive Schriftstellerautobiographie eines erfolgreichen Romanciers, mit scheinbar großer Ähnlichkeit zu Nabokov, verfasst am Ende seiner Schriftstellerlaufbahn. Allerdings strebt dieser Schriftsteller mit der Niederschrift seines eigenen Lebens keine gewöhnliche Autobiographie an, sondern eine Rekomposition seines Lebensweges unter dem Hauptgesichtspunkt seines lebenslangen Leidens. Die Romanentwicklung zusammengefasst, lässt sich das vom Erzähler-Ich kreierte, in sieben Teile⁴⁷⁸ gegliederte Selbstbild als eine Reflektion eines Lebens voller Kontrollverluste und geistiger Zersetzung erfassen, das mit der Entdeckung eines neuen Ichs bei Ankunft in der Erzählgegenwart in einem Kontrollgewinn endet, der es dem Erzähler überhaupt erst ermöglicht, strukturierend und formgebend auf die (Selbst)Darstellung seines (alten) Ichs einzuwirken.

Die nachfolgende Interpretation dieses Romans nimmt sich eine Betrachtung der Strukturmerkmale der Autobiographie im Allgemeinen zur Grundlage, um darauf aufbauend die Analyse der Selbstdarstellung der Erzählerfigur erstellen.

⁴⁷⁸ Die Gliederung der Autobiographie in sieben Kapitel gibt der Unterteilung des Lebens des autobiographisierenden Erzählerfigur in verschiedene Lebensphasen eine äußere Ordnung: Kapitel I (das umfangreichste Kapitel) beschreibt sein Leben mit seiner ersten Frau, das zweite und dritte Kapitel seine Zeit mit der nachfolgenden Frau. Kapitel IV umfasst wiederum sein Zusammenleben mit seiner dritten Frau und seiner Tochter, das nachfolgende Kapitel seine Suche nach Letztgenannter in Leningrad. Das sechste Kapitel schließlich erfasst sein Leben mit seiner vierten Frau, um im letzten Kapitel in einer Betrachtung der Erzählgegenwart zu enden.

I. Grundzüge der Autobiographie

„Eine gute Autobiographie zu
schreiben, ist beinahe so schwierig,
wie eine zu leben.“

- Robert Lembke, *Steinwürfe im
Glashaus* -⁴⁷⁹

I.1. Selbstdarstellung in der Autobiographie:

In kaum einer anderen literarischen Ausdrucksform steht die Selbstdarstellung der Erzählerfigur mehr im Vordergrund als in der Autobiographie; kaum ein anderes literarisches Genre ist mehr auf Selbstöffnung (self-disclosure) ausgerichtet als die Autobiographie. Als solche ist diese zu einhundert Prozent die gezielte Selbstinszenierung eines sich selbst bewussten Geistes.

Ein Leser bringt einem Buch, das er als Autobiographie identifiziert, genauso bestimmte Erwartungen entgegen, wie gegenüber einem Werk, das er als Biographie erkennt.⁴⁸⁰

Da die Autobiographie als „die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*)“⁴⁸¹ eine Sonderform der Biographie darstellt, stimmen zwar zwischen beiden Darstellungsformen eine ganze Anzahl der zu erwartenden Strukturmerkmale überein,⁴⁸² nichtsdestotrotz präsentiert sich die Autobiographie als durchaus eigenständiges literarisches Genre mit eigenen Charakteristiken. Die nachfolgende Interpretation von Nabokovs *Look at the Harlequins!* (*LATH!*) geht weitestgehend von der Autobiographie-Definition der Literaturwissenschaftlerin Martina Wagner-Egelhaaf, die, in Übereinstimmung mit den Ausführungen anderer Autobiographie-Theoretiker,⁴⁸³ in ihrem Buch *Die Autobiographie* folgende Gattungsmerkmale als prominenteste Erkennungszeichen jenes Genres betrachtet: Zunächst ist die Autobiographie wie auch die Biographie eine Erzählung in Prosa, die eine individuelle Lebensgeschichte mittels einer retro-

⁴⁷⁹ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 1070).

⁴⁸⁰ Vgl. dazu Kap.I in der Analyse von RLOSK.

⁴⁸¹ Misch, G. (1998: 38); kursiv im Original.

⁴⁸² Dazu zählt unter anderem, dass die Autobiographie genauso wie die Biographie eine Erzählung in Prosa ist, eine individuelle Lebensgeschichte behandelt und die Erzählperspektive retrospektiv ausgerichtet ist. Vgl. diesbezüglich auch die Ausführungen in der Interpretation von RLOSK in Kapitel I.2: 'Die Biographie und Lesererwartungen'.

⁴⁸³ Vgl. Niggel, G. (1998).

spektiven Erzählweise aus der Vogelperspektive präsentiert.⁴⁸⁴ Zentraler Aspekt dieser Retrospektion ist das autobiographische Gedächtnis und die daraus hervorgebrachten Erinnerungen. „Der Vorgang der Erinnerung ist der jeder autobiographischen Reflexion zugrunde liegende Akt. In der Erinnerung wird [...] das zurückliegende Leben eingeholt, er-innert.“⁴⁸⁵ Im Gegensatz zu alltäglichen Erinnerungen kommen autobiographische Erinnerungen niemals ungerufen, sondern sind Ergebnis eines selektiven Willensaktes – sie sind „ein [bewusster] Versuch, der Erinnerung die Vergangenheit abzuverlangen.“⁴⁸⁶ Damit wird die autobiographische Retrospektion automatisch zur subjektiven Rekonstruktion, d.h. sie gewinnt Züge einer Inszenierung – ist ein ‘Akt des Fingierens’. Autobiographisches Erzählen ist in diesem Sinne ein Prozess der subjektiven Wirklichkeitskonstruktion, in dem sich der Autor – und das ist der Hauptunterschied zur Biographie – in einer sprachlichen Version selbst erschafft. Gerade darin ist auch jenes einem Spagat ähnelnde Charakteristikum begründet, das jeder Autobiographie eigen ist: die Bemühung um objektive Wiedergabe historischer Realität auf der einen Seite, trifft auf die subjektive Autorenposition und deren subjektive Selbstwahrnehmung auf der anderen Seite. Schon allein die Anordnung der Zeitebenen, die Herausbildung von Schwerpunkten oder das selektive Hervorheben bzw. Verstecken⁴⁸⁷ bestimmter erinnelter Details ist eine (subjektive) Interpretation:⁴⁸⁸ „[A]utobiographische Ereignisse werden, indem sie erinnert werden, immer schon interpretiert,“ so Wagner-Egelhaaf.⁴⁸⁹

Hierbei bildet die erzählerische Gegenwart den Ausgangs- und Bezugspunkt, die erinnerte Vergangenheit dagegen die Basis für die Erkenntnisse der Gegenwart. Dadurch stellt die autobiographische Erinnerung nicht nur ausschließlich einen Bezug zur Vergangenheit her, sondern ist gleichzeitig immer auch eine Reflektion der Gegenwart bzw. der Umstände, unter denen die Aufzeichnungen zustande gekommen sind. „Der autobiographische Text trägt nicht nur vor,“ so Wagner-Egelhaaf, „er ist die Handschrift seines Autors oder seiner Autorin.“⁴⁹⁰ Infolgedessen

⁴⁸⁴ Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 5f).

⁴⁸⁵ Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 12).

⁴⁸⁶ Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 13).

⁴⁸⁷ Der einem Gedächtnis eigene natürliche Zensurmechanismus lässt den Menschen vergessen, was ihm unangenehm ist. (vgl. Wagner-Egelhaaf, M. 2000: 42)

⁴⁸⁸ Shumaker, W. (1998:87).

⁴⁸⁹ Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 87). Verstehen wir Interpretation als das Herantragen einer Ordnung oder das Zuschreiben von Sinn an bzw. in eine bestehende Sache, so hat sie grundsätzlich den Charakter einer Inszenierung. (vgl. Goldschweer, (U. 1998: 14f)) Als Interpretation des eigenen Lebens ist Autobiographie automatisch eine Form der Selbstinszenierung (im Gegensatz zur Biographie, die eine Interpretation als Fremdingszenierung darstellt); eine ‘in-Szene-Setzung’ des Selbst auf Grundlage der eigenen Erinnerungen.

⁴⁹⁰ Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 45).

entsteht eine Gleichzeitigkeit von Performanz (durch das sich erinnernde Selbst) und Referenz (auf das erinnerte Selbst) in der Gesamtinszenierung des autobiographischen Selbst.⁴⁹¹

Im direkten Zusammenhang mit der persönlichen Retrospektive tritt als weiteres Charakteristikum der Autobiographie die gängige Erwartung einer strukturellen Offenheit der Lebensdarstellung hervor. Da bislang noch kein Autobiograph seinen wahrhaftigen, eigenen Tod beschrieben hat, geht der Leser davon aus, dass die vorliegende Autobiographie aus der Perspektive eines (noch) Lebenden verfasst ist. Dies bedeutet in der Folge, dass der Autobiograph auch grundsätzlich um das Ende der vorgetragenen eigenen Geschichte weiß; ein Wissen, dass automatisch alle retrospektiv betrachteten Ereignisse in ihrer Authentizität (ver)färbt.⁴⁹² Trotz dieses Umstandes erwartet der Leser vom Autobiographen, dass dieser von seinen Aussagen überzeugt ist. Dabei steht zwar auch der tatsächliche Wahrheitsgehalt⁴⁹³ aber noch wesentlich mehr der Wahrhaftigkeitsanspruch des Autobiographen bezüglich des Dargestellten im Fokus der Aufmerksamkeit. Wagner-Egelhaaf zufolge handelt es sich hierbei um ein „genrespezifische[s] Wirklichkeitsbegehren, [das] in den Köpfen derer lokalisiert [ist], die Autobiographie lesen, wie derer, die sie schreiben.“⁴⁹⁴ Demnach geht der Leser davon aus, dass der Autobiograph nicht nur um die Details und Bestandteile seiner eigenen Vergangenheit am besten Bescheid weiß,⁴⁹⁵ sondern auch davon überzeugt ist, dass das, was er erzählt, die ‘wahre’ Geschichte seines Lebens ist. Entscheidend ist, dass es dem Autobiographen überhaupt um die Wahrheit geht, egal wie stark sie mit der

⁴⁹¹ Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 12).

⁴⁹² Gusdorf, G. (1998: 136f). Deutlicher als in kaum einem anderen Werk dieses Genres tritt dieser Wesenszug der Autobiographie im oft zitierten Titel von Goethes ‘Autobiographie’ *Dichtung und Wahrheit* hervor.

⁴⁹³ Auch wenn die Lebensdarstellung durch eine subjektive Autorposition gekennzeichnet ist, erwartet der Leser dennoch, dass: „Die Information und die Ereignisse, über die im Zusammenhang mit der Autobiographie berichtet wird, müssen unbedingt wahr sein, wahr gewesen sein oder hätten wahr sein können.“ (Bruss, E.W. (1998: 274). Vgl. dazu auch Kap.II.1: ‘Das ‘Regelwerk’ seiner Biographie’ in der Romaninterpretation zu *RLOSK*.

⁴⁹⁴ Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 8).

⁴⁹⁵ Hierin ergibt sich auch ein wesentlicher Unterschied zur Biographie: der Autobiograph verfügt über eine Kenntnis seines Lebens(laufes), die ein Biograph wenn überhaupt, dann nie vollständig besitzen kann. Der Autobiograph ist, was das (Nach-)Erleben und Erinnern anbelangt, näher an seinem Leben als der Biograph. Dazu Misch: „Im Autobiographen steigen zugleich mit den Tatsachen in der Erinnerung spontan die Gefühle und Strebungen wieder auf, die zu dem einstigen vollen Erlebnis gehörten, wogegen der Heterobiograph einen hohen Grad von Phantasie und Einfühlungsvermögen haben muß, um in seiner Darstellung solche Regungen unverkünstelt zu vergegenwärtigen, die durch die geschilderten Ereignisse ausgelöst wurden.“ (Misch, G. (1998: 41))

Wirklichkeit übereinstimmt oder nicht.⁴⁹⁶ Die Wahrheit der Fakten ist infolgedessen der Wahrheit des Autobiographen untergeordnet.

Als herausragendstes und gleichzeitig unverzichtbares Erkennungsmerkmal führt Wagner-Egelhaaf⁴⁹⁷ die Identität von Autor und Erzähler und die Identität des Erzählers mit der Hauptfigur auf, die in einem gemeinsamen 'Ich' zum Ausdruck kommt. Innerhalb des autobiographischen Textes bedeutet dies, dass es ein zugleich beschreibendes (=Erzähler) und beschriebenes Ich (=Protagonist) gibt. Dieses steht, so Wagner-Egelhaaf, „in einer doppelten sprachlogischen Funktion; es ist prädikativ, d.h. es macht eine Aussage und markiert damit die Substanz, die spricht bzw. schreibt, und es bezeichnet gleichzeitig eine zeitlich und räumlich von dieser sprechenden Instanz unterschiedene Position, das beschriebene Ich.“⁴⁹⁸ Subjekt und Objekt sind demzufolge in der Autobiographie identisch. Komplettiert wird die eingeforderte dreifache Ich-Identität durch den Bezug zwischen Protagonist, Erzähler und dem auf dem Buchtitel erscheinenden Autorennamen: „Für die Autobiographie ist die Namensidentität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist vorausgesetzt, d.h. das Pronomen 'ich' im Text verweist immer auf den Namen des Autors, der auf der Titelseite des Buches angegeben ist.“⁴⁹⁹ Für den vorliegenden autobiographischen Roman hieße dies, dass Vladimir Nabokov sowohl Autor als auch Erzähler als Protagonist verkörpert.

I.2. Motive, Ziele und Zweck der Autobiographie

Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass Autobiographien nie nur um ihrer selbst willen geschrieben werden; sondern bestimmten Motivationen und Zielsetzungen folgen.⁵⁰⁰ In der Regel bemüht sie sich zunächst, einem doppelten Anspruch gerecht zu werden: gleichzeitig historische Wirklichkeit zu reflektieren und selbst ein weitestgehend literarisches Kunstwerk darzustellen. Darauf aufbauend gibt es zweifelsohne zahllose individuelle Gründe und Motive, eine Selbstbiographie zu verfassen; nichtsdestotrotz sollen an dieser Stelle einige generalisierbare Hauptmotive festgehalten werden.

⁴⁹⁶ Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 41). In ähnlicher Weise wird dies auch von Bruss formuliert: „Gleichgültig, ob das Mitgeteilte als falsch erwiesen werden kann oder nicht, ob es von irgendeinem anderen Standpunkt aus neu formuliert werden kann oder nicht: man erwartet von dem Autobiographen, daß er von seinen Aussagen überzeugt ist.“ (Bruss, E.W. (1998: 274).

⁴⁹⁷ Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 5f; 67), ebenso Lejeune, Ph. (1998: 214-257).

⁴⁹⁸ Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 11).

⁴⁹⁹ Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 67). Fett im Original.

⁵⁰⁰ Vgl. Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 36).

Nach außen, also an eine breite Öffentlichkeit gerichtet, ist die Autobiographie, egal, ob als 'nüchterner' Lebensbericht, Bekenntnis, Geständnis, Selbstrechtfertigung oder als Selbstglorifizierung konzipiert, in erster Linie ein Mittel der Selbstinszenierung: der Autobiograph betrachtet sich selbst in stilisierter Weise, um von anderen betrachtet zu werden. Sie ist in diesem Sinne ein Angebot an eine breite Öffentlichkeit, Einblicke in das eigene einzigartige Leben zu bekommen: „Der Verfasser einer Autobiographie hebt sein Bild reliefartig von seiner Umgebung ab, er gibt ihm eine selbständige Existenz; er betrachtet sich selbst und genießt es, betrachtet zu werden.“⁵⁰¹ Kein Autobiograph würde ein Bild von sich zeichnen, mit dem er sich nicht identifizieren kann. Überspitzt formuliert ist damit jede Person, die sich derart ausgiebig im Spiegel selbst betrachtet, ein Narziss.⁵⁰²

Abgesehen von dem Zweck der Darstellung eines Ichs, mit dem sich der Autobiograph identifizieren kann, stellt die Autobiographie eine brauchbare Möglichkeit dar, um nach außen hin Spuren der eigenen individuellen Existenz und des eigenen Wirkens in der Welt, oder wenigstens im Bücherregal zu hinterlassen. Schließlich ist, wie Gusdorf bemerkt, „[j]eder von uns [...] geneigt, sich als den Mittelpunkt eines Lebensraums zu betrachten: ich bin jemand, meine Existenz ist für die Welt von Bedeutung, und mein Tod wird in der Welt eine Lücke hinterlassen.“⁵⁰³

Schließlich tritt die Autobiographie, vor allem im Falle berühmter Personen, häufig auch mit dem Zweck in Erscheinung, etwaiger Fremd- und vor allem Falschbiographisierung zuvorzukommen bzw., sollte diese bereits existieren, dieser die Version des 'wahren' Lebens entgegenzusetzen.⁵⁰⁴

Allerdings, auch wenn sich der Autobiograph nach außen hin öffnet, zeigt uns die Autobiographie den Autobiographierten nicht von außen – das ist Aufgabe der Biographie – sondern den inneren Menschen, und zwar so, wie dieser zu sein bzw. gewesen zu sein glaubt und wünscht.⁵⁰⁵ Autobiographie dient in diesem Sinne der Projektion der Innenwelt in eine Außenwelt, wo es Form und Selbstbewusstsein annimmt.⁵⁰⁶ Dies bringt die inneren Beweggründe eines Autobiographen auf den Plan. An erster Stelle steht hier die Autobiographie als Mittel der Selbstfindung und der Selbsterkenntnis. Über die Erinnerung wird das zurückliegende, gelebte Leben

⁵⁰¹ Gusdorf, G. (1998: 122).

⁵⁰² Selbstwahrnehmung ist wie Fremdwahrnehmung teilsnehmung teils Gebung (Bierhoff, H.W. (1986: 95).

⁵⁰³ Gusdorf, G. (1998: 122).

⁵⁰⁴ Der Aspekt der Fremd- und Falschbiographisierung ist ein grundlegendes Thema in Nabokovs 'biographischen' Romanen, vor allem in *The Real Life of Sebastian Knight* und in *Invitation of a Beheading*.

⁵⁰⁵ Gusdorf, G. (1998: 143).

⁵⁰⁶ Gusdorf, G. (1998: 143).

eingeholt und gefüllt mit Sinn und Bedeutung wiedererweckt.⁵⁰⁷ Um den Verlauf seines Lebens zu verstehen, betrachtet sich der Autobiograph aus selbstdistanzierter Perspektive und setzt so der historischen eine persönliche Wahrheit gegenüber,⁵⁰⁸ welche im Erzähltext als persönliche Vergangenheit festgeschrieben wird. Damit bietet die Autobiographie die Möglichkeit, kognitive Kontrolle über das eigene Leben zu erlangen. Vergleichbar mit der Vorstellung einer Zeitreise in die eigene Vergangenheit, kann der Autobiograph dort umfassende Kontrolle auszuüben, wo er während des einstig realen, gegenwärtigen Erlebens die Folgen seines Handelns nur in begrenztem Maße (und die seiner Mitmenschen sogar noch weniger) überblicken oder gar kontrollieren konnte. Auf diese Weise kann er sich, wenn schon nicht vorausblickend (über sein gegenwärtiges oder gar zukünftiges Leben), so doch wenigstens rückblickend zum Herrscher über die persönliche Vergangenheit emporschwingen – und so sowohl der Autor seiner eigenen Lebensgeschichte werden als auch sich in einem Selbstbild spiegeln, mit dem er sich identifizieren kann.

Mitunter dient Autobiographie nicht nur der Selbststilisierung und Sinnstiftung, sondern trägt darüber hinaus noch die Funktion einer Therapie. Dies ist dann der Fall, wenn die Aufarbeitung der eigenen Lebensgeschichte über das Medium der Autobiographie hilft, eine durchlebte Krise zu verstehen bzw. zu verarbeiten. Marilyn R. Chandler bezeichnet diese Art autobiographisches Schreiben in ihrer Arbeit *A Healing Art. Regeneration through Autobiography* (1990) – in Anlehnung an die ‘talking cure’ der Freudschen Psychoanalyse – als „writing cure“.⁵⁰⁹ Zudem unterteilt sie die reflektierte Krisenerfahrung in einem dreistufigen Modell: Paralyse folgt auf Verfall und wird durch einen Wiederaufstieg zur Genesung geführt.⁵¹⁰ Da am Ende der Krisenerfahrung das Ziel der Gesundung des Autobiographen steht, dient die ‘writing cure’ unmittelbar dem Bedürfnis, Kontrolle über sich selbst (wieder) zu gewinnen.

Auf Grundlage einer Definition der Autobiographie als literarisches Genre und der Erfassung ihrer wichtigsten Gattungsmerkmale wurden soweit wesentliche Erwartungen formuliert, die in die nachfolgende Analyse der Selbstinszenierung der Erzählerfigur von *Look at the Harlequins!* (LATH!) eingehen sollen. Einstieg und

⁵⁰⁷ Autobiographie kann in diesem Sinne als „ein Akt der Sinnstiftung verstanden werden, als Ergebnis des auf das eigene Leben, die eigene Geschichte gerichteten Verstehens.“ (Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 33)).

⁵⁰⁸ Dilthey, W. (1998: 31).

⁵⁰⁹ Zitiert nach Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 36).

⁵¹⁰ Wagner-Egelhaaf, M. (2000: 37).

thematische Vorbereitung bildet hierbei die zentrale Frage der Ich-Identität, die im Mittelpunkt des nächsten Kapitels stehen wird.

II. *LATH!* als Autobiographie:

„Ich ist ein anderer.“

- Rimbaud -

„Sein ist über Schein.“

- Deutsches Sprichwort -⁵¹¹

II.1. Annäherung an den Roman:

Was für eine Autobiographie schreibt ein berühmter Schriftsteller, dessen Leben und Werk zentraler Punkt der öffentlichen Aufmerksamkeit war und der darauf bedacht ist, sein Privatleben um jeden Preis zu wahren und zu schützen? Eine Person, die sich ihrer selbst als wirklichkeitserstellender, literarischer Schöpfer bewusst ist, gleichzeitig aber auch von ihren Lesern und Kritikern als Figur der Öffentlichkeit immer wieder neu erschaffen und neu geformt wird? Ein Schriftsteller letztlich, dessen Leben bereits trotz heftigen Protestes durch diesen selbst von einem selbsternannten Biographen verzerrt und verfälscht wurde?⁵¹² Er schreibt eine fiktionale Autobiographie, die oberflächlich betrachtet den Schein wahr und die eingeforderten Genremerkmale erfüllt, bei genauerer Betrachtung jedoch gleichzeitig sowohl eine Reaktion auf die ihm gewidmete fehlerhafte Fremdbiographie,⁵¹³ als auch Durchbrechung gängiger Autobiographiekonventionen sowie Nabokov-typisches Verwirrspiel mit der Leserschaft darstellt. Als Reaktion auf die fortwährenden Bemühungen seiner Kritiker und Leserschaft, Wesenszüge seiner eigenen Person und seines eigenen Lebens in seinen Romanen aufzuspüren (wie z.B. der immer wieder erscheinende Trugschluss, Humbert Humberts Lolita-Obsession sei ein dem Autor selbst eigener Wesenszug), findet insbesondere die allgemein eingeforderte Ich-Identität zwischen Autobiograph und Autobiographiertem in

⁵¹¹ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 45).

⁵¹² Seinen Widerwillen gegen die sein Privatleben falsch darstellende Biographie Andrew Fields *Nabokov: His Life in Part* bringt Nabokov gegenüber seiner Anwältin Joan Daly deutlich zum Ausdruck: „most of the rot and nastiness is still there. [...] I cannot tell you how upset I am by the whole matter. It was not worth living a far from negligible life [...] only to have a blundering ass reinvent it.“ (zitiert nach Boyd (1991: 616)) Fields eklatante biographische Fehlarbeit, die darauf folgende Verärgerung Nabokovs über dessen Biographieprojekt und der Verlauf des daraus hervorgehenden Konfliktes zwischen Biographem und Biographiertem sind in Brian Boyds umfassender Nabokov-Biographie (1991) ausführlich dargestellt und nachzulesen; insbesondere in Kapitel 25: „Reinventing a Life: Montreux, 1972-1974“, SS. 602-622.

⁵¹³ Hierzu schreibt Brian Boyd: „Field’s distorted ‘VN’ inspired the real Nabokov to make his next novel [*Look at the Harlequins!*] a deliberate travesty of his own life“ (Boyd, B. (1991: 614).

LATH! die gezielte Aufmerksamkeit Nabokovs. *LATH!* erzählt deshalb nicht das Leben Nabokovs nach – sondern ist vielmehr eine prismatische Zerrversion seiner Person, die sich in einer fingierten (mit Eigenbewusstsein ausgestatteten) Schriftstellerfigur manifestiert, die scheinbare Ähnlichkeiten mit seinem Leben aufweist.⁵¹⁴

II.2. Nabokov und das autobiographische Ich:

Eine erste Positionierung des Autors zu seinem Text findet der Leser bereits vor Beginn des eigentlichen Romantextes. In der für ihn typischen Zweideutigkeit stellt Nabokov *LATH!* einen Paratext voran: unmittelbar der Titelseite folgend findet der Leser eine Auflistung „other books by the narrator“, die sechs russische und sechs englische Titel präsentiert, welche zwar keine Übereinstimmung jedoch eine teilweise offensichtliche Ähnlichkeit mit den Romanveröffentlichungen Nabokovs aufweist.⁵¹⁵ So kann der Nabokov-Kenner beispielsweise in „Tamara 1925“ (Nabokovs fingierter Name seiner ersten Geliebten in *Speak, Memory*) den Titel von Nabokovs erstem Roman *Mary* (1926) erkennen, „Pawn Takes Queen 1927“ stellt eine leicht erkennbare Verschmelzung von *King, Queen, Knave* (1928) und *The Defense* (1930) dar. Nabokovs *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) wird ganz offensichtlich zu „See under Real 1939“, *Pnin* (1957) erscheint noch leichter zuweisbar als „Dr Olga Repnin 1946“ und *Ada or Ardor: A Family Chronicle* (1969) als „Ardis 1970“. ⁵¹⁶ Dabei stimmt nicht nur die in dieser Auflistung angegebene Reihenfolge der Entstehung und Veröffentlichung der Erzähler-Romane weitestgehend mit denen Nabokovs überein, auch die im Roman von der Erzähler- und Schriftstellerfigur reflektierten jeweiligen Romaninhalte weisen eine deutliche Ähnlichkeit auf.⁵¹⁷ Darüber hinaus befürworten

⁵¹⁴ Eine autorisierte Autobiographie, die dem (künstlerischen) Selbstbild Nabokovs entspricht und sein Leben bis zur Ankunft in Amerika nachzeichnet, findet der Leser dagegen in dem 1951 erschienenen Werk *Speak, Memory*, bzw. in der überarbeiteten Version von 1966 – *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*.

⁵¹⁵ Genauso wie bei den ‘Vorworten’ und Einleitungen anderer Nabokovscher Romane fungiert dieser Paratext in erster Linie nicht nur als Hinweis auf die Natur und das Wesen dieses Werkes, sondern vor allem auch als erster entscheidender Hinweis darauf, wie dieses vom Autor verstanden werden will. Damit erhält die Auflistung der ‘anderen Werke’ den Charakter einer auktorialen Kontrollausübungen, die stattfindet, noch bevor der eigentliche Erzähltext begonnen hat. Vergleiche diesbezüglich vor allem auch Nabokovs Vorwort zu *Bend Sinister*.

⁵¹⁶ Für eine ausführliche Darstellung der Parallelen zwischen den Werken Nabokovs und der Erzählerfigur von *Look at the Harlequins!* siehe auch Cornwell, N. (1999: 102), Grabes, H. (1975: 117f).

⁵¹⁷ Wesentliche Detailarbeit wurde diesbezüglich bereits von H. Grabes geliefert (Grabes, H. (1975: 117f)). Siehe für die Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen zwischen den Inhaltsangaben von V.V.s *Tamara* und Nabokovs *Mary* in *LATH!* 55/57/58/83/94/169/228; für V.V.s *Pawn Takes Queen* und Nabokovs *The Defense* in *LATH!* 58/83/228; V.V.s *The Red Top Hat* und Nabokovs *Invitation to a Beheading* in *LATH!* 78/80f./83/129/145/148f/228; V.V.s *The Dare* und Nabokovs *The Gift* (russ.

viele weitere bewusst eingestreute biographische Hinweise eine rasche Identifikation des erzählenden Autobiographen mit dem Autor. Dies beginnt bereits bei den Anfangsbuchstaben beider Namen (V.V.), wo, wie die Erzählerfigur in einem Gedankenspiel selbst erkennt, „in rapid Russian speech longish names and patronymic combinations undergo familiar slurrings“, so dass „‘Vladimir Vladimirovich’ becomes colloquially similar to ‘Vadim Vadimych’“ (*LATH!* 249) – jenem Namen, unter dem er selbst in *LATH!* erscheint. Der Identitätsgedanke setzt sich fort im gleichen Geburtstag und der gleichen Geburtsstadt (St. Petersburg bzw. Leningrad). Sowohl Autor als auch Erzähler haben ihre Jugend in Russland und ihre Studienzeit in Cambridge verbracht, und in Frankreich, in den USA sowie letztlich in der Schweiz gelebt.

Noch einige weitere derartiger ‘Übereinstimmungen’ ließen sich ohne weiteres in mehr oder weniger versteckter Form im Romantext lokalisieren, genauso lassen sich aber auch eine ganze Anzahl gravierender Unterschiede zwischen beider Leben ausmachen: so hat Nabokov weder eines der zahlreich dargebotenen Krankheitssymptome des Erzählers noch dessen Sammlung von „three or four successive wives“ (*LATH!* 3) vorzuweisen gehabt. Der gezielt inszenierte Eindruck von Identität hat nur auf der Oberfläche Bestand – die für die Autobiographie eingeforderte Ich-Identität von Autor und Erzählerfigur wird von Nabokov bewusst bedient, um sie gleichzeitig zu unterlaufen. Bei aller ‘Ähnlichkeit’ besteht zwischen Ähnlichkeit und Identität, zwischen ähnlichem und ‘wahrem’ Selbstbild immer noch ein wahrnehmbarer Unterschied. Wie schon zuvor bei seinem ersten englischsprachigen Roman *The Real Life of Sebastian Knight* nimmt Nabokov das Literaturgenre der Biographie, hier speziell das der Autobiographie und daran gekoppelter ‘naive’ Lesererwartungen ins Visier parodistischer Bloßstellung (mit dem Unterschied, dass er sich in *LATH!* selbst als Objekt seiner Parodisierung nutzt). Nabokovs eigene Werke sind offensichtlicher Ausgangspunkt der Werke des autobiographisierenden Ich-Erzählers dieses Romans, mehr aber auch nicht. Sie sind genauso wie sämtliche anderen hier nicht aufgeführten Scheinparallelen lediglich der Bodensatz, aus dem die eigentliche Fiktion – das fiktive Lebenszeugnis des Ich-Erzählers – entsprungen ist.

Dar) in *LATH!* 99-101; V.V.s *See under Real* und Nabokovs *The Real Life of Sebastian Knight* in *LATH!* 120-122/129/226; *Esmeralda and Her Parandrus* und Nabokovs *Bend Sinister* in *LATH!* 132/138/162/169/228; V.V.s *Dr. Repnin* und Nabokovs *Pnin* in *LATH!* 135/ 161/162/224/229; V.V.s *A Kingdom by the Sea* und Nabokovs *Lolita* in *LATH!* 215f/218 und für V.V.s *Ardis* und Nabokovs *Ada or Ador* in *LATH!* 26/40/63/96/169/223/231.

Nabokov schreibt eine Autobiographie, die aus der Ferne betrachtet seine eigene sein könnte, tatsächlich jedoch das private Leben einer fingierten Figur – einer Figur unter seiner absoluten auktorialen Kontrolle – präsentiert. Infolgedessen ist die dargebotene autobiographische Selbstdarstellung nicht die Nabokovs, sondern jene eines (obgleich fingierten) selbstbewussten Erzählerautors, der mit der Ambition auftritt, dem eigenen Leben Sinn und Struktur zu verleihen.

II.3. Thesen aufstellung:

Interessanterweise trägt der Paratext als Ausgangspunkt der nachgewiesenen Nicht-Identität von Autor und Erzähler aber nicht nur zur Illusionszerstörung sondern auch zur Illusionserzeugung bei: durch die Liste seiner anderen Veröffentlichungen wird der Erzählerfigur bereits bevor sie überhaupt das Wort ergreift, eine Realität attestiert, die sie tatsächlich nicht besitzt.⁵¹⁸

Diese Gleichzeitigkeit von Illusionserzeugung und -zerstörung lässt sich aus dem Umstand heraus erklären, dass *Look at the Harlequins!* weitaus mehr als eine bloße selbstreferentielle Zerrversion Nabokovs auf sein eigenes Leben ist. *Look at the Harlequins!* ist nicht nur der Titel, den Nabokov seinem Roman gegeben hat, sondern auf Handlungsebene auch jener Titel, unter dem die darin auftretende Ich-Erzählerfigur ihre Autobiographie zusammengefasst hat (*LATH!* 199). Dabei dient, wie in den nachfolgenden Kapiteln zu zeigen sein wird, die bewusst etablierte Zweideutigkeit um die Identität des autobiographisierenden Ich-Erzählers, von dem der Leser nur erfährt, dass er Vadim Vadimovich heißt bzw. heißen könnte, nicht nur der Herstellung eines scheinbaren Bezugs zwischen Erzähler und Autor, sondern ist gleichzeitig essentielles Mittel der Inszenierung der Lebensgeschichte dieser Figur.

Nabokov entwirft mit dem namenlosen Ich-Erzähler eine Figur, die in der Darstellung ihres Lebens beständig zwischen literarischem Genius und hoffnungslosen Wahnsinn schwankt. Erst im Alter von 71 Jahren, nachdem sie sich von einem mysteriösen und schweren paralytischen Anfall erholt hat und einen Zustand erreicht, in dem sie sich selbst als geheilt betrachtet, sieht diese sich imstande, ihr vergangenes Leben in autobiographischer Form festzuhalten. Dabei, und dies bildet die zentrale These dieser Romaninterpretation, werden vor den Augen der

⁵¹⁸ Vgl. diesbezüglich auch mit den Ausführungen Phillipe Lejeunes zum 'Ich' in der Autobiographie: „Der Leser [...] bestimmt den Autor als die Person, die in der Lage ist, diese Rede hervorzubringen, und stellt sie sich also von dem her vor, was sie produziert. [...] Er [der Autor] bezieht seine Realität aus der Liste seiner anderen Werke [...], die häufig einem Buch vorangestellt ist.“ (Lejeune, Ph. (1998: 227f)).

Leserschaft zwei verschiedene Ichs in zwei verschiedenen Identitätsstadien herausgebildet: zum einen ein autobiographisiertes Erzähler-Ich der Vergangenheit (=ICH'), welches, dominiert von einer lebenslangen geistigen 'Demenz' und einem geheimnisvollen schicksalsbestimmenden 'main plotter', sich und seine Umwelt verzerrt und ohne tatsächliche Einfluss- und Kontrollmöglichkeiten erlebt; zum anderen ein autobiographisierendes Erzähler-Ich der Gegenwart (=ICH), das aus dem vergangenen Ich genesen hervorgeht und sich, einen Kontrollanspruch gegenüber der eigenen Biographie geltend machend, retrospektiv erzählend um eine nachträgliche Einflussnahme gegenüber der erinnerten Vergangenheit bemüht. Ein darstellendes Ich tritt somit einem dargestellten Ich gegenüber.

Obgleich seine vier Frauen und zu einem gewissen Teil auch seine literarischen Werke den Erzählrahmen seiner Selbstbiographie bilden, ist es seine 'Dementia', die das autobiographisierende Ich selektierend und sinngebend als zentrales strukturgebendes Thema seiner Selbstbiographie in den Vordergrund stellt: „[...] in writing this oblique autobiography [...] I consistently try to dwell as lightly as inhumanly possible on the evolution of my mental illness. Yet Dementia is one of the characters in my story.“ (*LATH!* 85) Auf diese Weise stellt der Autobiograph Ziel und Zweck seiner Memoiren explizit heraus: analog zu dem von Chandler entworfenen Modell der Autobiographie als Krisenerfahrung soll deshalb nachgewiesen werden, dass die Geschichte seines Lebens zur Geschichte seines Verfalls- und Heilungsprozesses wird, versehen mit einem Moment der Transformation, der zwei verschiedene Identitätsstadien hervorbringt. *LATH!* soll in diesem Sinne als des Erzählers Methode der Vergangenheitsbewältigung verstanden werden, bei der 'Dementia' gleichzeitig als Subjekt und Objekt seiner Selbstdarstellung fungiert.

Bezüglich der Figur des autobiographisierenden Erzählers (ICH) wird in diesem Kontext aufzuzeigen sein, dass dieser in dem Bemühen um Sinngebung und Strukturierung in der retrospektiven Inszenierung seines erinnerten Lebens höchst selektiv verfährt und gezielt (Schicksals-)Muster implantiert. Weiterhin soll gezeigt werden, dass das entscheidende Abgrenzungsmerkmal der Autobiographie – die Ich-Identität von Subjekt und Objekt – auch vom autobiographisierenden Ich innerhalb der Romanwelt bewusst unterlaufen wird. Trotz der Tatsache, dass beide einen gemeinsamen Körper teilen, bemüht sich das erzählende Ich der Gegenwart gezielt um eine distanzierte Erscheinung zu seinem alten, vergangenen Ich (ICH') und der von diesem erfahrenen Geisteskrankheit. Wie nachzuweisen ist, geschieht dies zum

einen, um den Eindruck vorhandener Kontrolle und Übersicht auf Seiten des erzählenden Ich zu verstärken, zum anderen auch, um den Eindruck mangelnder Kontrolle, von dem das Erleben des vergangenen Ichs durchtränkt ist, zu intensivieren – in der Hauptsache jedoch der Suggestion der Existenz zweier verschiedener Identitäten halber. Dadurch soll letztlich folgender Schluss zum Ausdruck gebracht werden: ICH' ist ungleich ICH; ICH' ist ein anderer; ICH' ist ein Er.⁵¹⁹

Darüber hinaus soll ebenfalls nachgewiesen werden, dass die autobiographisierende Erzählerfigur das selbstdarstellerische Verhalten seines Schöpfers Nabokov spiegelt und ebenso wie dieser dem Leser Einblicke in sein (privates) 'wahres' Ich verweigert; diesem stattdessen ausschließlich Sicht auf ein fikionalisiertes Alter Ego gewährt. Sowohl Autor als auch Erzählerfigur zeigen sich nicht bereit, gegenüber der Leserschaft die gebeugte 'Realität' ihrer mit Struktur und Sinn gefüllten Selbstdarstellung zugunsten einer wahren, tatsächlichen Realität einzutauschen. Der Leser wird zwar in Kenntnis über den Wechsel der Identitäten in Kenntnis gesetzt und erhält Zugang zu den verschiedensten Aspekten und Facetten über das vergangene, abgeschlossene Leben des Erzählers, seine vollständige, gegenwärtige Identität bleibt ihm jedoch vorenthalten.

Das dargestellte Ich (ICH') wiederum betreffend soll schließlich herausgearbeitet werden, dass dessen erlebte geistige Demenz, die sowohl positive als auch negative Effekte hervorbringt, die Kontrolle und Wahrnehmung der es umgebenden Wirklichkeit entscheidend beeinflusst. In ihrem positiven Erscheinungsbild erweist diese sich als Inspiration, Fluchtpunkt und hilfreicher Katalysator bei der (V)Erfassung neuer Wirklichkeiten; in ihrer negativen Ausdrucksform dagegen als immanente, die eigene Existenz bedrohende Behinderung, die Kontrollverluste, Zusammenbrüche, Alpträume und Anflüge von Wahnsinn nach sich zieht.

Als das wesentliche Unterscheidungskriterium zwischen autobiographisiertem und autobiographisierendem Ich soll letztlich der Aspekt der Kontrolle benannt werden können, so dass *LATH!* als die kontrollierte Darstellung eines außer Kontrolle geratenen Lebens aus der Eigenperspektive des Betroffenen heraus in der nachfolgenden Interpretation hervorgeht.

⁵¹⁹ Ausdrücklich festgehalten werden soll an dieser Stelle: einerseits ist ICH' keine bloße Erfindung des Erzählers, sondern Teil seiner Persönlichkeit und somit unbedingter Bestandteil seiner Vergangenheit; andererseits ist das dargestellte Leben von ICH' in der vorliegenden Form und unter den vom Autobiographen selbst vorgegeben Aspekten Ausdruck der willkürlichen künstlerisch-subjektiven Eigeninterpretation der ICH-Erzählerfigur.

III. Ich ist ungleich Ich:

„Ich bin nicht, was ich bin.“

- W. Shakespeare, *Othello* (Jago) -⁵²⁰

„Wo kein Du, ist kein Ich.“

- Ludwig Feuerbach, *Wesen des Christentums* -⁵²¹

III.1. Identität – wer ist ‘ICH’?

Wesentlicher Bestandteil einer autobiographischen Selbstinszenierung ist die Identität des ‘Ich’: „Das ‘ich’ verweist stets auf den, der spricht und den wir, eben *aufgrund der Tatsache*, daß er spricht, identifizieren.“⁵²² ‘Ich’ in der Autobiographie ist allerdings nicht nur das Subjekt der Aussage, sondern zugleich auch das Subjekt des Ausgesagten.⁵²³ Allerdings bleibt das ‘Ich’ identitätslos, solange es keinen Eigennamen trägt. Und während das ‘Ich’ im mündlichen Sprachgebrauch eine eindeutige Zuweisung erfährt, erfährt dieses Pronomen in der Schriftsprache erst im Bezug auf einen Eigennamen eine eindeutige Markierung.

Soweit, so gut – nur wer ist ‘ich’ in *Look At The Harlequins!*? Der Autobiograph dieses Romans tritt hauptsächlich als ‘Ich’ in Erscheinung. Allerdings als ein ‘Ich’ ohne Namen. Dabei resultiert dessen Gesichtslosigkeit in der Hauptsache aus der Uneindeutigkeit der vermittelten Informationen – der Leser wird vom autobiographisierenden Erzähler kontinuierlich im Unklaren darüber gehalten, wem er gegenübertritt, also wer hinter dem Ich des Autobiographierten steckt. Die Namensauswahl, die er im Verlaufe seiner Memoiren anbietet, ist beachtlich: schlicht und unspezifisch spricht er von sich selbst einmal als „the author“ (*LATH!* 10), „the [...] artist“ (*LATH!* 174) oder als „this gray old dolt“ (*LATH!* 189); häufig tritt er in der Kürze seines Vor- und Vatersnamen „Vadim“ bzw. „Vadim Vadimovich“ auf (z.B. *LATH!* 106, 147, 161, 183ff.), dann wieder als „McNab“ (*LATH!* 7), „Mr. N.“ (*LATH!* 15), „Mr. Twidower“ (*LATH!* 178) oder „Prince Vadim Blonsky“ (*LATH!* 232). Er räumt ein, sein lange Zeit genutztes Pseudonym „V. Irisin“ (*LATH!* 97) bei der Veröffentlichung seines letzten russischsprachigen Romans *The Dare* gegen

⁵²⁰ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 598).

⁵²¹ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 598).

⁵²² Lejeune, Ph. (1998: 222); kursiv im Original.

⁵²³ Lejeune, Ph. (1998: 222).

seinen wahren Familiennamen eingetauscht zu haben, letzteren erfährt der Leser allerdings nicht. Wenn er über Vorbereitungen für seine Reise in die Sowjetunion schreibt, hält er sich genauso bedeckt und verrät lediglich, dass sein ausgewählter Deckname („O.B Long“/ „Gospodin Long“? (*LATH!* 203/213)) in dem eigens dafür gefälschten Pass „some teasing similarity with my real family name“ (*LATH!* 203) aufweist. Gekrönt wird dieses Spiel mit der Identität am Ende des Romans, wenn ‘Ich’ sich dem Leser nach seinem Erwachen aus dem paralytischen Anfall nicht nur als geheilt sondern auch ausgestattet mit einem neuen Bewusstsein seiner selbst präsentiert. Seine erste Aktion hierbei ist die metafiktionale Reflektion einer allgemeingültigen ‘Regel’ – „There exists an old rule [...]: The I of the book/ Cannot die in the book. [...]“ – um diese dann, nur wenige Sätze später, zu unterlaufen und als nicht für ihn zutreffend zu markieren: „[...] And yet I feel that during three weeks of general paresis (if that is what it was) I have gained some experience; [...] Problems of identity have been, if not settled, at least set.“ (*LATH!* 239) Der Leser erfährt hier, dass das Erzähler-Ich aus dieser Paralyse mit einem anderen, neuen Ich-Bewusstsein zurückgekehrt ist und infolgedessen in seiner Autobiographie auf ein altes, ‘gestorbenes’ Ich zurückblickt. Sein Name dagegen, an den sich das neue Ich kurzzeitig nicht mehr entsinnen kann, der ihm dann aber doch „like a prankish child that makes a nodding old nurse jump at his sudden shout“ (*LATH!* 249) wieder erscheint, bleibt dem Leser bis zum Ende des Textes verborgen.

Bezeichnenderweise liefert der Erzähler an zwei Stellen selbst die treffende Formulierung für die Wirkung seiner namenlosen Selbstdarstellung auf den Leser. An einer frühen Stelle in der Autobiographie echauffiert dieser sich über die Gesichts- und Formlosigkeit, mit der seine erste Frau Iris seine Vorgänger beschreibt: „The three lovers [...] whom she had had in her teens remained nameless, and therefore spectral [...].“ (*LATH!* 53) Wenn er aus seinem todesähnlichen Zustand erwacht und sich seines Namens nicht entsinnen kann, kommt er nicht umhin, festzustellen: „Without a name I remained unreal in regained consciousness. Poor Vivian, poor Vadim Vadimovich, was but a figment of somebody’s – not even my own – imagination.“ (*LATH!* 249) ‘Poor Vadim Vadimovich’ bringt es selbst auf den Punkt – ohne Namen ist er folglich nicht nur ohne Gesicht, sondern auch eine ‘unwirkliche’, ‘geisterhafte’ Erscheinung.

Im Grunde gewährt er dem Leser bezüglich seiner Namensidentität nur ein informatives Detail. Kurz vor Ende der Autobiographie eröffnet er dem Leser, dass: „To the best of my knowledge my Christian name was Vadim; so was my father’s.“

(*LATH!* 248) Kurz darauf wird jedoch auch diese Information wieder so relativiert, dass sie eher zur zusätzlichen Verwirrung als zur Klärung beiträgt: „One dire detail: in rapid Russian speech longish name-and-patronymic combinations undergo familiar slurrings: thus [...] the hardly utterable, tapeworm-long ‘Vladimir Vladimirovich’ becomes colloquially similar to ‘Vadim Vadimych’.“ (*LATH!* 249) Zulasten einer ungenauen Aussprache wird damit selbst sein Vorname als der letzte greifbare Anhaltspunkt seiner Identität in Frage gestellt.⁵²⁴

Interessanterweise erscheint die Erzählerfigur von *LATH!* in der Inszenierung ihrer selbst sehr ähnlich zu jener in *The Real Life of Sebastian Knight* – genauso wie diese wird sie den an sie gestellten Rollenerwartungen unter dem Aspekt der Einbringung ihrer selbst nicht gerecht. Während V. in *RLOSK* als der objektive, hintergründige Biograph, als der er erscheinen will, alles andere als im Hintergrund seiner Darstellungen verbleibt und auch das Verschweigen seines Namens nicht viel daran ändert, dass sein ‘Ich’ beständig im Vordergrund der Handlung auftaucht, hält V.V. als Autobiograph von *LATH!* mit dem Verschweigen seines Namens (seiner wahren Identität) einen wesentlichen Bestandteil seiner Person und dazugehörigen Geschichte vor dem Leser zurück. Der Biograph bringt zu viel von sich selbst ein, der Autobiograph dagegen zu wenig.

Natürlich wirft diese offensichtlich bewusst vorgenommene Zurückhaltung seines Namens die Frage nach dem ‘warum’ auf. Warum betreibt der Autobiograph diese ambivalente Diskretion bezüglich seiner wahren Identität? Warum geht er, wie mehrere Textstellen dies zeigen, davon aus, dass der Leser um seine Identität, also um seinen Namen, bereits weiß („The reader must have noticed that I speak only in a very general way about my Russian fictions [...] for I assume that he is familiar with them or can easily obtain them in their English versions.“ (*LATH!* 99), gleichfalls (*LATH!* 100)) und bemüht sich dennoch konsequent,⁵²⁵ diesen selbst nicht zu offenbaren?

Eine Beantwortung dieser Frage führt über die Klärung des Namens des Erzähler-Autors hinaus. Im Grunde erfährt der Leser nicht nur den Namen nicht, sondern auch sonst nicht wirklich viel über das Leben des erzählenden Ichs. Zum einen liegt dies natürlich an der Selektion der Themen – seine Frauen, seine Werke und seine Geisteskrankheit – auf die der Autobiograph sich in seiner Niederschrift ausschließlich konzentriert. Zum anderen ist dies jedoch vor allem ein Resultat seiner

⁵²⁴ Für den Verlauf der Diskussion von *LATH!* wird auf die Erzählerfigur unter ihrem Akronym V.V. referiert.

⁵²⁵ Siehe z.B. *LATH!* 70/143/203/204.

Bemühung, eine Autobiographie für eine Öffentlichkeit zu schreiben – also Selbstdarstellung und Selbstenthüllung zu betreiben – und dabei dennoch sein Privatleben zu verhüllen. Das Ergebnis ist, wie es sein Verhalten bezüglich der Offenbarung seines Namens zeigt, eine Gleichzeitigkeit von Selbstenthüllung (self-disclosure) und Selbstverhüllung (self-protection).

Unterstützung findet diese Annahme auch in einer Antwort, die er auf die Frage des Vaters seiner zweiten Frau Annette – warum er denn ein Pseudonym statt seines wahren Namens zur Veröffentlichung seiner Romane verwendet – hin gibt: „I replied that I was the kind of snob who assumes that bad readers are by nature aware of an author’s origins but who hopes that good readers will be more interested in his books than in his stemma.“ (*LATH!* 111) Genau wie sein Schöpfer Nabokov, oder vielmehr als dessen Stellvertreterfigur, hat der autobiographisierende Erzähler eine genaue Vorstellung von dem Leser, an den er sich mit seinen Zeilen wendet. Diese sind nicht für den ‘schlechten’ Leser gedacht, der sich hauptsächlich auf das Leben, Lebensdaten und Lebensinhalt des Autobiographen konzentriert und seine eigenen ‘Lesewege’ geht, sondern für den künstlerisch interessierten, ‘guten’ Leser, der sich auf die Aspekte der Verkettung von Kunst und Leben konzentriert, das Privatleben des Autors dagegen respektiert. Dieser Gedanke vom ‘guten’ und ‘schlechten’ Nabokovschen Leser wurde auch von Suzanne Fraysse aufgenommen und weitergeführt. Dabei ist der Ausgangspunkt ihrer Ausführungen die Annahme, dass dem Leser von *LATH!* eine bestimmte Leseart durch Nabokov bzw. dessen erzählerischen Stellvertreter aufgezwungen wird: „[...] as a matter of fact *LATH!* leaves very little elbow room to the reader for the only freedom that the reader of *LATH!* can have is the freedom of making mistakes, of making a fool of himself. [...] the reader can play only two parts – that of a ‘good’ reader or that of a ‘bad’ reader.“⁵²⁶ Unter einem ‘guten’ Leser versteht sie dabei „an actor faithfully acting the part of ‘a little Nabokov’ on the lighted stage. [...] the [‘good’] reader more than Vadim himself impersonates Nabokov in *LATH!*“⁵²⁷ Diesem stellt sie den ‘schlechten’ Leser gegenüber: „a reader who is not sufficiently familiar with Nabokov’s works to play the game.“ und fügt diesem schlussfolgernd hinzu: „[...] the bad reader is a reader killer [...] this is the reason why *LATH!* contains so many traps to kill the bad reader off before he can strike.“⁵²⁸ In diesem Sinne ist das erzählerische Verhalten des autobiographisierenden Ichs – jene Gleichzeitigkeit von

⁵²⁶ Fraysse, S. (1993: 146).

⁵²⁷ Fraysse, S. (1993: 147).

⁵²⁸ Ebd.

Ver- und Enthüllung – als Abschreckung des ‘schlechten’ Lesers aufzufassen. Die Erzählerfigur versucht die Leserschaft, die sie ins Leben rufen soll, selbst zu bestimmen.

Am deutlichsten kommt dieses Bemühen um Wahrung seiner Privatsphäre jedoch in der Darstellung seiner letzten Geliebten bzw. vierten Frau und ihres Verhältnisses zueinander zum Ausdruck. Wenn diese in der ersten Hälfte der Autobiographie zum ersten Mal erwähnt wird – noch lange bevor sie sich in der Chronologie seines Lebens überhaupt begegnet sind – dann fällt sie kaum auf, und wenn doch, dann nur wegen ihres rätselhaft zweideutigen Erscheinungsbildes: Wenn der Autobiograph über sein von Krankheit und emotionaler Dunkelheit geprägtes Leben nach dem Tod seiner ersten Frau berichtet, fasst er dies mit folgendem Satz zusammen: „Oh, how things and people tortured me, my dear heart, I could not tell you! In point of fact you were not yet even born.“ (*LATH!* 86) Und wenig später, mitten in der Erinnerung an seinen ersten englischsprachigen Roman heißt es unvermittelt, in einer Parenthese: „(look at the harlequins, everybody look – Iris, Annette, Bel, Louise, and you, you, my ultimate and immortal one!)“ (*LATH!* 122). Wer ist ‘you’, fragt sich der Leser? Zu einem bereits genug Verwirrung stiftenden, identitätslosen ‘I’ gesellt sich plötzlich ein anonymes ‘You’ hinzu. ‘You’, über deren Identität der Leser zu diesem Zeitpunkt nur spekulieren kann, ist hier allerdings nicht nur die letzte Geliebte Vadims (und dessen eigentlicher Adressat), sondern auch der Leser selbst – ‘you, my ultimate and immortal one’ – der Leser als der ewige, immer präsente, ‘unsterbliche’ Ansprechpartner einer jeden Erzählerfigur.

Mehr Klarheit über die Rolle ‘You’s erhält der Leser zwar in der zweiten Hälfte des Buches, bezeichnenderweise ändert sich jedoch an der pronominalen Präsentation seiner letzten, gegenwärtigen Liebe auch dann nicht viel, wenn diese als Nachfolgerin seiner ersten drei Frauen in sein Leben tritt. ‘You’ bleibt ‘You’.⁵²⁹ Nur an zwei Stellen erhält sie vom erzählenden Ich eine andere, wenngleich nicht weniger enigmatische Bezeichnung. Wenn der Autobiograph die ersten Begegnungen mit jener Frau reflektiert, lässt er sich zu folgender offenkundig emotionalen Anmerkung hinreißen:

LATH is not meant to suggest, that the petals and plumes of my previous loves are dulled or coarsened when directly contrasted with the purity of your being, the magic, the pride, the reality of your radiance. Yet ‘reality’ *is* the key word here; and the gradual perception of that reality was nearly fatal to me.

⁵²⁹ Siehe auch *LATH!* 168/170/193/199/225

Reality would be only adulterated if I now started to narrate what you know, what I know, what nobody else knows, what shall never, never be ferreted out by a matter-of-fact, father-of-muck, mucking biograffitist. (*LATH!* 226)

‘You’ wird hier (und ebenso bei der zweiten Erwähnung (*LATH!* 250)) nicht nur vor des Lesers Augen zur Verkörperung einer Realität, die mit der inszenierten Wirklichkeit seiner Autobiographie nicht überein zu bringen ist, sondern vor allem zur Repräsentation jener Realität und Privatsphäre, die er als seine absolut eigene deklariert und die es unter allen Umständen gilt, vor dem ‘bad reader’ – „a matter-of-fact, father-of-muck, mucking biograffitist“ – zu schützen.

Zusammenfassend kann demnach jene auffällige Eigenart des (autobiographisierenden) Ich-Erzählers, seinem Lebenszeugnis gezielt seinen wahren Namen vorzuenthalten, als Ergebnis seines Bemühens gewertet werden, sich gleichzeitig einer breiten Öffentlichkeit zu öffnen und dennoch Kontrolle über das eigene (gegenwärtige) Privatleben zu wahren.

III.2. Metamorphose – der Identitätswechsel:

Was der Leser in *LATH!* nicht erfährt, ist die wahre Identität des Erzähler-Ich; was er jedoch umso deutlicher erfährt ist, dass dieses Ich einen tiefgreifenden Bewusstseinswandel bezüglich dieser Identität durchlebt.

Die Fähigkeit, sich mit sich selbst zu identifizieren, nennt man Identitätsbewusstsein. Dieses Bewusstsein stellt keine wie auch immer geartete eindeutige Essenz oder ein unveränderliches Wesen dar. Ganz im Gegenteil ist Identität eher etwas Wandelbares, vor allem jedoch ein selbstreflexiver Prozess: in Auseinandersetzung mit der Umwelt und sich selbst wird diese über die Erinnerung, d.h. über eine flexible (Neu-) Positionierung zu bereits gelebtem Leben ständig neu geschaffen.⁵³⁰ Identität ist damit Vergangenheitsbewältigung in der Gegenwart. Die Vergangenheit, die das Erzähler-Ich in *LATH!* bewältigt, ist die Geschichte seines von Geisteskrankheit geprägten Lebens, das zum einen durch die Begegnung mit seiner letzten großen Liebe, ‘You’, zum anderen durch einen folgeschweren Anfall eine erhebliche Veränderung erfährt. Unmittelbarer Auslöser dieses Identitätsbewusstseinswandels ist jene oben erwähnte Todeserfahrung, der der Erzähler sich nach Eintreten seines schweren Lähmungsanfalls ausgesetzt sieht.

⁵³⁰ Vgl. *Brockhaus* (1996: 392/397).

Dabei stellt sich das 'Gefühl', ein neuer Mensch zu sein, nicht sofort, sondern in einer Art Transformationsprozess erst allmählich ein. Ähnlich einem Neugeborenen lernt er seine Sinne wieder und neu zu erfahren – allerdings zunächst nur in symmetrischer Spaltung, da das alte paralysierte Ich (ICH) und das neu erwachende, zunehmend raumgreifende Ich (ICH) eine merkwürdige taktile Co-Existenz führen: „from the head down I was paralyzed in symmetrical patches separated by a geography of weak tactility.“ (*LATH!* 242) Ein und derselbe Sinnesreiz löst so auf seiner linken Körperhälfte ein komplett anderes Empfinden aus als auf der gegenüberliegenden, dem neuen Identitätsbewusstsein zugehörigen Seite. Ähnlich symmetrisch verzerrt treten ihm, noch während er in seiner Paralyse gefangen ist, halluzinatorische Bilder vor die träumenden Augen: „If, for example, Annette boarded a bus with her empty basket on the left of my being, she came out of that bus on my right with a load of vegetables [...]“ (*LATH!* 243).

Dass das neue ICH als selbständige Identität dabei erst dann hervorbricht, wenn 'You' in ihrer Rolle als 'Realität' in sein halberwachtes Wahrnehmungsfeld rückt („I emitted a bellow of joy, and Reality entered.“ (*LATH!* 250)), ist kein Zufall, ist sie doch auch diejenige, die diese 'Metamorphose' des Erzählerbewusstseins initiiert. Wenn sie und das Erzähler-Ich bei ihrer ersten Begegnung auf dem Uni-Campus am Boden hocken, um dessen verstreute Unterlagen aufzusammeln, kommt für einen kurzen Moment ein gelber Schmetterling vorbei und veranlasst 'You' zu der kurzen aber um so bedeutungsvolleren Bemerkung: „Metamorphoza“ (*LATH!* 226). Ganz als ob sie die Bedeutung dieser Schmetterlingserscheinung im Voraus erfasst hat, kündigt sie bereits hier den nachfolgenden Verwandlungsprozess des Erzählers an. Angelehnt an die in der Tierwelt vor allem unter Amphibien und Insekten verbreitete Metamorphose⁵³¹ von einem Larvenstadium in ein Adultstadium und die damit einhergehende Verwandlung bezüglich Gestalt und Lebensweise legt V.V. infolge seines Anfalls und der neuen 'Realität', die 'You' ihm eröffnet, das alte Ich (seines Larvenstadiums) ab und findet sich wieder erwacht (Adultstadium) in einem neuen – seinem 'wahren' Ich. Bezeichnenderweise befindet sich das Ich bei dieser 'Verwandlung' ähnlich einem Schmetterling in einem unbeweglichen, zur Nahrungsaufnahme unfähigen Puppenstadium.⁵³² Anders als bei einem Schmetterling stehen am Endpunkt dieser 'Verwandlung' (der gleichzeitig das Ende der Lebensgeschichte der Erzählerfigur markiert) allerdings das abgelegte, alte und das

⁵³¹ Entlehnt aus griech. *metamórphōsis* (*meta* + *morphē*) = Umgestaltung, Verwandlung. (Kluge. (2002: 615))

⁵³² Vgl. *Lexikon der Biologie*, Bd.9 (1999: 203ff), *Brockhaus* (1996: 554).

dominante neue Ich Seite an Seite: „Ceylon and Jamaica, the sibling islands“ (*LATH!* 253).⁵³³ Äußerlich zwar noch die gleiche Person, innerlich jedoch eigenständig und verschieden, bemüht sich das neue federführende ICH, die von Kontrollverlusten geprägte Lebensgeschichte⁵³⁴ von ICH' form- und sinngebend so in Worte zu fassen, dass ein deutlicher Unterschied zwischen den Identitäten wahrnehmbar wird.⁵³⁵

III.3. Selbstdistanzierung:

Sein Bemühen, zu dem alten Ich in Distanz zu treten, wird hierbei auf verschiedene Weise erkennbar. In der ersten Hälfte der Autobiographie wird dies insbesondere durch die Thematisierung des Erinnerungsaktes⁵³⁶ an sich und durch die Verweise auf seine Tagebücher, Fotografien und Notizen, „which are such a solace to a pedantic memoirist throughout the account of his illnesses, marriages, and literary life.“ (*LATH!* 27),⁵³⁷ hervorgebracht. Daneben können auch die vielfach eingeschobenen direkten Interaktionen mit dem Leser als bewusst inszenierte Versuche, sich von seinem dargestellten Ich zu distanzieren, gewertet werden. „The reader must have noticed [...]“ (*LATH!* 99) – „a book rather similar to that in the reader's hands“ (*LATH!* 156) – „I never once – never once, reader!“ (*LATH!* 195)

In eine ähnliche Kerbe schlagen auch seine metafiktionale Reflektionen über sein gegenwärtiges autobiographisches Schreiben und sein Schreiben überhaupt. Wieder und wieder wird dem Leser vermittelt, dass das erzählende Ich mit jenem Ich, dessen Erlebnisse, dessen Handeln und Denken er beschreibt, zwar äußerlich identisch ist, innerlich aufgrund seines veränderten Bewusstseins und der damit einhergehenden veränderten Bewertung des Erlebten dagegen deutlich ver-

⁵³³ Eine weitere 'Metamorphose' sieht V.V. selbst – parallel zu seinem Wechsel vom europäischen auf den nordamerikanischen Kontinent – in seinem bewusst vollzogenen Wechsel zwischen den Sprachen bei der Abfassung seines ersten auf amerikanischem Boden verfassten Romans: „But I have managed to transcend the rack and the wrench of literary metamorphosis.“ (*LATH!* 122)

⁵³⁴ Siehe Kapitel IV: 'Selbstdarstellung – Die Präsentation des Kontrollverlusts von ICH'.

⁵³⁵ Dieser Unterschied wird durch eine Ich-Erzählerfigur in einer Geschichte von Stefan Zweig treffend auf den Punkt gebracht:

[...] denn jenes 'Ich' von damals [...] bin ich längst nicht mehr [...] Von diesem damaligen Menschen bin ich, und gerade durch jenes Erlebnis, ganz abgelöst, ich sehe ihn jetzt von außen, ganz fremd und kühl, und kann ihn schildern wie einen Spielgenossen, einen Kameraden, einen Freund, von dem ich vieles und Wesentliches weiß, der ich aber doch selbst durchaus nicht mehr bin. Ich könnte über ihn sprechen, ihn tadeln oder verurteilen, ohne überhaupt zu empfinden, daß er mir einst ganz zugehört hat. (Zweig, St. (1950: 220))

⁵³⁶ Siehe z.B.: *LATH!* 4/5/12/13/17/23/27/74/75/135/168/207/225.

⁵³⁷ Vgl. ebenso (ebenso (*LATH!* 17)). Die Verweise auf Quellen seiner autobiographischen Darstellungen stellen im gleichen Moment ein geeignetes Mittel dar, den Eindruck der Authentizität zu erhöhen.

schieden.⁵³⁸ „I was eighteen when the Bolshevist revolution struck – a strong and anomalous verb, I concede, used here solely for the sake of narrative rhythm.“
(*LATH!* 9)⁵³⁹

Die Existenz zweier verschiedener Ichs wird auch durch wiederholte explizite Hervorhebung der gerade stattfindenden retrospektiven Betrachtung wie z.B. „Today, however, on rereading those strange lines, I see through their starry crystal the tremendous commentary I could write about them, with galaxies of reference marks and footnotes [...]“ (*LATH!* 172)⁵⁴⁰ sowie in noch wesentlich umfassenderem Maße durch parenthetische Kommentierungen des alten Egos und seiner Handlungen auf beinahe jeder Seite vergegenwärtigt.

Schließlich wird die Distanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich mitunter sogar dadurch vermittelt, dass die Erzählperspektive des Autobiographen die sonst durchgängig präsentierte erste Person Singular verlässt. Dies fällt besonders dann auf, wenn dieser in zwei Szenen des vierten Autobiographieteils in eine bühnendramatische Darstellungsweise verfällt und sich, genauso wie den anderen Teilnehmern am jeweiligen nachgestellten Gespräch die betreffenden Vornamen und (in Klammern) die dazugehörige Handlungsaktion voranstellt (z.B. „VADIM (*laughing*) No, no, [...]“ oder „VADIM (*moving fast*) Bozhe moy!“ (*LATH!* 185), (siehe auch *LATH!* 161, 183-185)). Dies fällt aber auch dann auf, wenn der Erzähler an den verschiedensten Stellen seiner Aufzeichnung unvermittelt von der ersten in die dritte Person umschwenkt. Dadurch wird der Eindruck vermittelt, das ‘Ich’ betrachte sich selbst von außen als ein Er. Bezeichnendes Beispiel ist seine Beschreibung eines (gemutmaßten) Zahnarzt-Warteraums, in die er sich selbst, ekstatisch aus sich herausgetreten, mit einfügt:

[...] the ceiling, the wallpaper, the picture, and the hairy nape of a man who stood by the window, with his hands clasped behind him, and gazed idly, beyond flapping underwear, beyond the mauve casement of the Junker’s W.C., beyond the roofs and foothills, at a distant range of mountains where, I idly thought, there still might exist that withered pine bridging the painted torrent. (*LATH!* 18f)

Exakt zeichnet er den Blick des ‘fremden’ Mannes am Fenster nach, um dann nach Beendigung der depersonalisierten Betrachtung mitten im Satz – „I idly thought“ – in dessen Kopf, seinen eigenen Kopf, zurückzukehren.⁵⁴¹

⁵³⁸ Grabes, H. (1975: 104).

⁵³⁹ Für weitere Beispiele siehe: *LATH!* 7/57/82/99/100/124/133/156/157/195/245.

⁵⁴⁰ Für weitere Beispiele siehe *LATH!* 9/102/120/173/193/199/205.

⁵⁴¹ Für weitere Beispiele siehe: *LATH!* 10/18f/140/160/174/189.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass dem Ich-Erzähler in seiner autobiographischen Selbstinszenierung sehr daran gelegen ist, das Bild eines tiefgreifenden Bewusstseins- und Identitätswandels zu vermitteln, aus dem die Existenz eines alten, abgelegten und eines neuen, aktuellen Ichs hervorgegangen ist. Zur Veranschaulichung dieses Wandels wird vom Erzähler das Motiv der unter Schmetterlingen verbreiteten Metamorphose eingebracht; der Formung des Eindrucks gemeinsam mit dem erzählenden Ich auf ein altes, abgelegtes 'Ich' zurück zu schauen, dienen dagegen verschiedene selbstdistanzierende Äußerungen, metafiktionale Reflektionen und eine explizite Betonung der retrospektiven Selbstbetrachtung.

Wie das autobiographisierende Ich (ICH) seine Vergangenheit (ICH') darstellt, wird Gegenstand des nächsten Kapitels sein. Zentrale Aufmerksamkeit soll dabei dem allgegenwärtigen Kontrollverlust im dargestellten Leben von ICH' zukommen, der vom Autobiographen selbst unter der Rubrik 'meine Demenz' als das Hauptthema seiner Selbstinszenierung präsentiert wird.

IV. Selbstdarstellung – Der Kontrollverlust von ICH':

„Auch was wir am meisten sind, sind
wir nicht immer.“

- Marie v. Ebner-Eschenbach,

Aphorismen -⁵⁴²

„Wie Krankheit die Dimension des
Ichs vergrößert!“

- Charles Lamb, *Essays* -⁵⁴³

IV.1. Die erste Seite – der erste Eindruck:

Dass der Leser nicht mit einer gewöhnlichen Autobiographie im klassischen Sinn konfrontiert wird, zeigt bereits der erste Absatz des Eröffnungskapitels. Entgegen der recht konventionellen Verfahrensweise, die eigene Autobiographie mit jenem Sujet zu beginnen, die den Anfangspunkt der eigenen Existenz – die Geburt – umschreibt, eröffnet der Ich-Erzähler seine Lebensdarstellungen mit einer verwirrend ungenauen Angabe der Anzahl der Frauen, mit denen er im Laufe seines zurückliegenden Lebens verheiratet gewesen war: „I met the first of my three or four successive wives in somewhat odd circumstances [...]“ (*LATH!* 3) Was es mit dieser Ungenauigkeit auf sich hat, erfährt der Leser in der Fortführung dieses (Ab-) Satzes nicht,⁵⁴⁴ dafür wird ihm bereits hier ein selektiertes Hauptthema der Autobiographie vorgestellt. Als „non-ordinary memoirist“ (*LATH!* 225), als der er sich später bezeichnen wird, kündigt er schon mit dieser ersten Zeile an, dass die Darstellung seines Lebens von ihm bewusst selektiert und mit bestimmten Akzenten versehen ist, die ihm wichtig für die Darstellung der Entwicklung seiner gegenwärtigen (Alters-)Existenz erscheinen. Damit hinterlassen diese Eingangsworte einen zweideutigen ersten Eindruck: einerseits scheint das autobiographische Ich durchaus zu wissen, was es will (Themenvorgabe), gleichzeitig scheint sein Wissen jedoch gerade diesbezüglich beschränkt zu sein („three or four“). Dies hat eine irritierende Wirkung auf den Leser, allzumal dieser davon ausgeht, dass ein Autobiograph um die wesentlichen Details und Bestandteile seiner eigenen Vergangenheit weiß. Dieser

⁵⁴² Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 1096).

⁵⁴³ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 598).

⁵⁴⁴ Dies kann als Hinweis auf die Fiktionalität seiner Autobiographie gewertet werden – da es die Annahme bestätigt, dass die Darstellung seines Lebens in vielen Punkten frei erfunden ist. Siehe Kapitel IV.5: 'Fiktionalisierte Wirklichkeit – Die Geister, die ICH' rief'.

irritierende Eindruck der Uneindeutigkeit bleibt in der Fortsetzung des ersten Romanabsatzes bestehen, ja wird sogar noch verstärkt. Auf das Wirken eines ominösen „main plotters“ verweisend, gibt der Ich-Erzähler eine Kurzdarstellung seiner Grundeinstellung zum Verlauf seines Lebens, in der er sich selbst rückwirkend als Wegbereiter seines eigenen Schicksals entmündigt:

[...] the development of which resembled a clumsy conspiracy, with nonsensical details and a main plotter who not only knew nothing of its real object but insisted on making inept moves that seemed to preclude the slightest possibility of success. Yet out of those very mistakes he unwittingly wove a web, in which a set of reciprocal blunders on my part caused me to get involved and fulfill the destiny that was the only aim of the plot. (*LATH!* 3)

Der hervorgehobene Verweis auf einen ‘main plotter’ als Entscheidungsträger über das eigene Schicksal kommt an dieser Stelle der Autobiographie dem bewusst eingeräumten Eingeständnis eines begrenzten Kontrollvermögens über das eigene Leben gleich. Der Eindruck, den der Autobiograph hier vermittelt, ist von einsichtiger Hilflosigkeit geprägt – egal was er in seinem Leben getan hat, ist er dem „plotter“ (also dem, der ihm seinen Schicksalsweg vorgegeben hat) und dessen „inept moves“ immer einen Schritt hinterher gewesen. Damit geht es dieser Erzählerfigur wie jeder mit Bewusstsein ausgestatteten Person – er weiß zwar, dass er ist und sogar, was er möglicherweise auch sein möchte, aber der konkrete Verlauf der sich in die Zukunft erstreckenden Gegenwart gehorcht ihm nicht, steht (natürlich) nicht unter seiner Kontrolle.⁵⁴⁵

In direkter Opposition zu dieser vom Ich-Erzähler wahrgenommenen ‘Kontrolleinschränkung’ steht allerdings der ‘Kontrollgewinn’, der diesem infolge der der Autobiographie eigenen Retrospektive zukommt. Der Autobiograph beklagt sein Leid eines mangelnden Kontrolleinflusses aus einer Position, in der er über die Macht verfügt, seine Vergangenheit und damit auch sein Leben sinngebend so zu gestalten, wie es ihm beliebt. Dass er diese Position nicht nur innehat, sondern sich dieser auch bewusst ist, wird zu Beginn des dritten Kapitels im zweiten Teil der Autobiographie deutlich. Hier, nach gut einem Drittel des Romans, begegnen dem Leser jene Zeilen, die genauso gut den ‘eentlichen’ ersten, in die Autobiographie einführenden, Absatz bilden könnten. Explizit hält der „non-ordinary memoirist“ (*LATH!* 225) an dieser Stelle die Kompositionsstruktur seiner ‘Memoiren’ fest:

⁵⁴⁵ Gleichzeitig ist Erwähnung jenes lebensbestimmenden ‘main plotters’ natürlich auch ein Verweis auf den tatsächlichen Plotter Nabokov, der wie bei all seinen Romanen (un)sichtbar hinter dem Bühnenvorhang steht und die Schicksale seiner ‘galley slaves’ lenkt.

In this memoir my wives and my books are interlaced monogrammatically like some sort of watermark or *ex libris* design; and in writing this oblique autobiography – oblique, because dealing mainly not with pedestrian history but with the mirages of romantic and literary matters – I consistently try to dwell as lightly as inhumanly possible on the evolution of my mental illness. Yet Dementia is one of the characters in my story. (*LATH!* 85)

Als zentralen Aspekt seiner Lebensgeschichte stellt der Ich-Erzähler in dieser ‘verspäteten’ Einleitung die Gewichtigkeit seiner Geistesschwäche heraus. Als Personifizierung eines lebenslangen geistigen Kontrollverlustes bildet diese (beziehungsweise deren ‘Evolution’) den roten Faden seiner Lebensgeschichte und Selbstdarstellung, der zwischen den thematischen Eckpfeilern „my wives and my books“ hindurch führt.

IV.2. ‘Dementia paralytica’:

Entgegen üblicher autobiographischer Gepflogenheiten hat der Autobiograph in *LATH!* über den Verlauf seiner Kindheit und Jugend auf seiner Reise in die eigene Vergangenheit nur sehr wenig Inhaltliches zu berichten. Lediglich die Erwähnung seiner Groß-Tante, bei der ihn seine Eltern in Pflege gaben (und die ihm mit eindringlichen Worten den Weg in die Zukunft weist⁵⁴⁶), der mehrere Monate währende Aufenthalt in einem Sanatorium und seine anschließende Flucht nach England als Folge der Oktoberrevolution 1918 findet, (komprimiert in ein wenige Seiten umfassendes Kapitel (*LATH!* 7-11)) Eingang in seine Memoiren.

Tatsächlich wird von ihm hier jedoch bereits der Anbeginn seiner Geisteskrankheit lokalisiert: im Rückblick auf seine Kindheit hält er fest, bereits im Alter von sieben oder acht Jahren „the secrets of a confined madman“ (*LATH!* 8) beherbergt zu haben und beschreibt sich als Kind mit deutlichen Problemen, reale und phantasierte (Alptraum-)Welten („other states of being which were not exactly ‘previous’ or ‘future’, but definitely out of bounds“ (*LATH!* 7)) auseinander zu halten.

Eine genauere Schilderung seines Seins und Befindens setzt erst im Kontext der Begegnung mit seiner ersten Frau ein. Von einem Studienfreund eingeladen, reist Vadim an die Cote d’Azur, um dort dessen Schwester Iris kennen und lieben zu lernen. Die Darstellungen dieser ersten Begegnung sind allerdings weniger vom

⁵⁴⁶ Vgl. Kapitel III.3.4.: ‘Die Ursprung der Wirklichkeitsflucht’.

erinnerten emotionalen Rausch des Autobiographen erfüllt als vielmehr von dessen Erinnerungen an Unwohlsein, Krämpfe und nervliche Zusammenbrüche. Nicht die erste Geliebte und nachfolgende Ehefrau spielt hier die Hauptrolle in seiner Selbstdarstellung, sondern seine wahre Muse – seine ‘Dementia’.

„Dementia paralytica“ ist der Name, den er selbst seiner Krankheit gibt (*LATH!* 122) und ist auch die Diagnose, die ihm seine Ärzte ausstellen (*LATH!* 242). In der medizinischen Psychologie wird ‘dementia paralytica’ als eine typische Ursache bzw. als ein typischer Auslöser von Schizophrenie behandelt:

This is a form of syphilis which generally affects patients in their 40s or 50s. Increased behavioral deterioration occurs and the person may be believed to have a „psychiatric illness“ or Alzheimer’s disease. Symptoms can include convulsions, irritability, difficulty in concentrating, deterioration of memory, defective judgment, headaches, insomnia, fatigue, lethargy, deteriorated hygiene, emotional instability, depression, and delusions of grandeur with lack of insight. The patient gradually progresses toward dementia and paralysis.⁵⁴⁷

Dass Vadim sich über die Diagnosekriterien dieses Krankheitsbildes bei der Inszenierung seines autobiographischen Ichs durchaus bewusst zu sein scheint, zeigt nicht nur seine Kenntnis des Namens seiner Demenz, sondern auch die wiederholte gezielte Hervorbringung, Erwähnung und Darstellung relevanter Symptome im Verlauf der Selbstbiographie. Sein Leben scheint gefüllt mit Anzeichen von ‘Demenz’. So ist bereits die Darstellung der Fahrt zu seinem Studienfreund Ivor dominiert von einem „nervous complaint that skirted insanity“ (*LATH!* 5); sein Dasein an der Cote d’Azur und sein Werben um Ivors Schwester nachfolgend geprägt von heftigen Neuralgieanfällen („My first night in any new place never fails to be hideous [...]. I was racked with neuralgia.“ (*LATH!* 17)), einer verzerrten Wahrnehmung der Wirklichkeit (*LATH!* 19f.), Zusammenbrüchen (*LATH!* 32), nächtlichen optischen Krämpfen (was V.V. als „numerical nimbus syndrom“ (*LATH!* 15) bezeichnet) und einem ‘Totalkrampf’ („the physical counterpart of lightning insanity“ (*LATH!* 36)), der ihm beim Baden mit Iris beinahe das Leben kostet.

Zwar liegt sein Fokus auf der erfolgreichen Gewinnung Iris’ als Geliebte, wirklich ausgefüllt ist er jedoch mit dem omnipräsenten Aufstand seines Kopfes („the rioting of my brain“ (*LATH!* 32) und seines Körpers. Die Kontrolle über sich und sein Leben scheint dem autobiographisierten Ich dieser Zeit sichtbar entzogen.

⁵⁴⁷ www.alternativementalhealth.com/articles/causesofschizophrenia.htm#Dementia%20paralytica, 16.11.06.

Ursprünglich willens, seinem Leben einen eigenen Plan und Schicksalsweg aufzuzwingen („I actually believed even then, in my early twenties, that my mid-century I would be a famous and free author, living in a free, universally respected Russia [...] It *had* to be that way.“ (*LATH!* 23f)), kommt er angesichts einer keineswegs zufriedenstellenden Gesundheit und Ehe, die in der Ermordung Iris' durch einen zurückgewiesenen Liebhaber gipfelt, nicht umhin, resigniert festzustellen: „I should have been happier. I had *planned* to be happier.“ (*LATH!* 52)

Dieser vermittelte Eindruck eines machtlosen Einflusses der Erzählerfigur auf das eigene Schicksal verändert sich auch in der Reflektion der Folgejahre („By the mid-Thirties little had changed in my health“ (*LATH!* 85)) und ebenso bei den nachfolgenden zwei Ehefrauen Annette und Louise nicht zum Positiven. Ganz im Gegenteil erscheint auch sein weiteres Leben geprägt von wiederholten persönlichen Tief- und Scheidungspunkten mit seinen Frauen,⁵⁴⁸ ganz zu schweigen von den vielfachen, zermürenden, neuralgischen Anfällen⁵⁴⁹ und Kopfschmerzen⁵⁵⁰ einem zunehmend gestörten Verhältnis mit der Wirklichkeit,⁵⁵¹ chronischer Schlaflosigkeit und einer damit einhergehenden exzessiven Flucht in Beruhigungs- und Schlafmittel,⁵⁵² sowie nervliche Zusammenbrüche, emotionale Instabilität, Phasen depressiver Zurückgezogenheit⁵⁵³ und – als Konsequenz all dieser Störungen – mehrerer mitunter bis zu einem Jahr währende Krankenhausaufenthalte.⁵⁵⁴

Seinen größten, merkwürdigsten und auch folgenreichsten Zusammenbruch erleidet V.V., nachdem er mit seiner vierten Geliebten ('You' bzw. 'Reality'), die

⁵⁴⁸ Die neuralgiebedingte Unfähigkeit, seine literarischen Arbeiten weiterhin selbst niederzuschreiben, führt ihn die Arme von Annette Blagovo und damit zu einer zweiten und nicht weniger unglücklichen Ehe als der vorangegangenen. Frustriert durch das mangelnde Mitleid und die emotionale Kälte, die seine zweite Frau Annette seinem Leiden entgegenbringt („what on earth did she care for *my* pains, *my* welling insanity“ (*LATH!* 130)), vor allem jedoch durch ihre sexuelle Verslossenheit glaubt V.V. Selbsterhalt und Selbstkontrolle nur durch Flucht in seine Arbeit und in eine heimliche Affäre mit der 24jährigen Dolly Borg zu finden. Während er durch erstere Ausflucht bereits an den Rand seiner körperlichen und geistigen Belastbarkeit gerät, führt ihn letztere geradewegs darüber hinaus – in eine alptraumhafte Situation totalen Kontrollverlusts, die in einem neuerlichen Krankenhausaufenthalt endet (*LATH!* 143-146).

Auch während der Ehe mit seiner dritten Frau Louis ändert sich nichts am Zustand seiner 'madness' – die jahrelange 'Gewöhnung' an seinen derangierten Körper und Geist schützt ihn nicht vor neuerlichen Rückschlägen und Zusammenbrüchen. Allerdings ist es weniger das distanzierte Verhältnis zu seiner Frau Louise („I recognized her charm and functional qualities“ (*LATH!* 189)), als vielmehr die zunehmende Entfremdung von der angebeteten Tochter („my adoration for Bel was the sole splendor [...] in the drab plain of my emotional life.“ (*LATH!* 189)), die ihn in dieser Lebensphase in weitere Krisen depressiver Zurückgezogenheit und letzten Endes in einen neuerlichen beinahe einjährigen Krankenhausaufenthalt (*LATH!* 201) stürzt.

⁵⁴⁹ Vgl. *LATH!* 81/125/143/240.

⁵⁵⁰ Vgl. *LATH!* 56/146/175/181/224.

⁵⁵¹ Vgl. *LATH!* 74/75/85/86/89/96f./101.

⁵⁵² Vgl. *LATH!* 74/78/88/141.

⁵⁵³ Vgl. *LATH!* 79/86/193.

⁵⁵⁴ Vgl. *LATH!* 74/146/201.

beinahe ein halbes Jahrhundert jünger ist als er, in die Schweiz übersiedelt ist. Gerade als er, in Gedanken versunken, am Wendepunkt seines täglichen Nachmittagsspaziergangs angelangt ist, bricht er, unfähig sich in irgendeiner Weise zu bewegen, zusammen (*LATH!* 235f). Überraschenderweise erwacht er aus dieser todesähnlichen Paralyse, die ihn mehr als drei Wochen gefangen hält mit dem Gefühl, von seiner vermuteten ‘Dementia paralytica’ (*LATH!* 122/142) geheilt zu sein und die Kontrolle über Geist und Körper wiedererlangt zu haben: „[...] I’m grateful, I’m touched, I’m cured.“ (*LATH!* 253) An diesem Punkt angelangt, fühlt er sich imstande, seine Krankheitsgeschichte gemeinsam mit einer Betrachtung seiner Ehen und literarischen Werke zu umfassen und niederzuschreiben („the account of his illnesses, marriages, and literary life“ (*LATH!* 27). Interessanterweise fühlt er sich von einer Krankheit befreit, deren Ausmaße er ein Leben lang völlig unterschätzt hat; gleichermaßen fühlt er sich, wie das nächste Kapitel zeigt, von einem gemutmaßten Hauptsymptom dieser Krankheit befreit, welches an sich überhaupt keines ist.

IV.3. Die Umkehrmacke:

Als das Zentrum seiner Störungen bzw. als die deutlichste Manifestation seiner Demenz betrachtet der sinngebende Autobiograph seine Unfähigkeit, sich imaginäre Links-Rechts-Umkehrungen⁵⁵⁵ vorzustellen oder überhaupt geistige Kehrtwendungen zu vollziehen: „Considering it [this impairment] closer, however, I cannot help suspecting it to be a warning symptom, a foreglimpse of the mental malady that is known to affect the entire brain.“ (*LATH!* 106) Dieses an und für sich simple Manöver, dieser einfache Twist,⁵⁵⁶ stellt für Vadim einen geistigen Akt herkulischen Ausmaßes dar, der ihn an die Grenzen seiner Belastbarkeit führt – „I am carrying the whole world on my back in the process of trying to visualize my turning around“ (*LATH!* 42) – und ihn am Ende gar vorübergehend gänzlich lähmt: „To make that movement would mean rolling the world around on its axis.“ (*LATH!* 236)

Welche Bedeutung er diesem „derangement“ (*LATH!* 230) beimisst, kommt am deutlichsten in seinen einzelnen Heiratsanträgen zum Ausdruck: egal welcher

⁵⁵⁵ D. Barton Johnson hat bereits darauf hingewiesen, dass nicht nur die Beispiele in V.V.s Beichten von einer ausschließlichen Links-Rechts- bzw. Ost-West-Bewegung dominiert sind, sondern nahezu sämtliche seiner Bewegungen und Transpositionen stets horizontal, nie dagegen vertikal verlaufen. siehe dazu: Johnson, D.B. (1984: 210f).

⁵⁵⁶ Seine letzte Frau (‘You’) bringt sein Problem auf den Punkt: sein ‘derangement’ ist eine einfache Folge der Tatsache, dass: „[h]e has confused direction and duration“ sowie dass: „[h]e speaks of space but he means time“ (*LATH!* 252),

Frau er seine Liebe eröffnen will, fühlt er sich durch die fortwährende Unfähigkeit „to cope with the abstraction of direction in space“ (*LATH!* 85) dermaßen gehemmt, dass er sich gezwungen sieht, jedem seiner Heiratsanträge ein Geständnis seiner Beeinträchtigung voranzustellen.⁵⁵⁷ Dabei stilisiert er dieses Geständnis geradezu zu einer existentiellen Beeinträchtigung – zur Gewinnung der jeweiligen Frau inszeniert V.V. sich als behinderten, hilflosen und gleichsam hilfsbedürftigen, in der Hauptsache vor allem kranken aber nichtsdestotrotz liebenden Gatten in spe. Ein Auszug aus seinem Brief (gleichzeitig Heiratsantrag) an Annette liefert hierfür ein bezeichnendes Beispiel: „[...] There is an affliction still lacking a name; there is, Anna (you must permit me to call you that, I am ten years your senior and very ill), something dreadfully wrong with my sense of direction [...]; I only want you to be aware before proposing to you, Annette.“ (*LATH!* 105ff.) Überzeugt von der Schwere dieses an sich trivialen mentalen Defekts stellt er diesen in das Zentrum seiner veräußerlichten Selbstwahrnehmungen. Seine eigentlichen geistigen und körperlichen Probleme bringt er dagegen überhaupt nicht zur Sprache. Dies zeigt, dass ihm das wahre Ausmaß seines Sammelsuriums an geistigen und körperlichen Krankheiten überhaupt nicht bewusst ist. Insbesondere ein tatsächlich gravierender Aspekt seiner geistigen Verwirrung und der damit einhergehenden Begleiterscheinungen entzieht sich ganz offensichtlich seinem Erzählerbewusstsein: dass er nicht, wie selbst angenommen (*LATH!* 122/142), unter einer Form von ‘dementia paralytica’ leidet, sondern diese lediglich die Ursache bzw. den Auslöser seiner tatsächlichen Krankheit – eine ausgeprägte Schizophrenie – bezeichnet.⁵⁵⁸

IV.4. Dementia Praecox – die Geister, die Ich’ nicht rief:

Schizophrenie bedeutet frei übersetzt Bewusstseinsspaltung⁵⁵⁹ und ist eine psychische Störung, die in der Hauptsache durch Störungen und Veränderungen des Denkens, Fühlens, Handelns und des Ich-Erlebens gekennzeichnet ist. Auch wenn die psychologische Forschung heute bei der Erkenntnis angelangt ist, dass Schizophrenie keineswegs grundsätzlich in der Jugend herausgebildet wird und zwangsläufig zur

⁵⁵⁷ Siehe dazu: Geständnis/Antrag an Iris: *LATH!* 39-42; Geständnis/Antrag an Annette: *LATH!* 104-107; Geständnis/Antrag an Louise: *LATH!* 177-182; Geständnis/Antrag an ‘You’: *LATH!* 231 u. *LATH!* 251-253.

⁵⁵⁸ Diese Annahme, dass V.V. unter einer ausgeprägten Schizophrenie leidet, wird auch von D.B. Johnson (1984: 205) unterstützt.

⁵⁵⁹ ‘Schizophrenie’= Wortneubildung zu griech. *schizein* „abspalten“ und *phren* „Zwerchfell, Seele“. Für die Griechen war das Zwerchfell der Sitz der Seele. Der Name Schizophrenie bezeichnet also eine Spaltung oder Zersplitterung der Psyche. Vgl. Kluge. (2002: 804).

völligen Zerstörung des Gehirns führt, wie es die veraltete Bezeichnung ‘dementia praecox’ zu vermitteln versucht, ist das Alter bei Krankheitsbeginn nichtsdestotrotz von Bedeutung. Die Schwere der Schizophrenie nimmt im Erwachsenenalter zu, je jünger die Patienten zum Zeitpunkt des Krankheitsausbruchs gewesen sind.⁵⁶⁰

Zur Identifizierung der Schizophrenie werden ‘Positiv-’ und ‘Negativsymptome’ herangezogen.⁵⁶¹ Typische Positivsymptome stellen hierbei vor allem formale und inhaltliche Denkstörungen (z.B. Halluzinationen und Wahneinbildungen) und Ich-Störungen (z.B. gefühlte Gedankeneingebung, Gedanken- ausbreitung) sowie als fremdgesteuert empfundene Gefühle und Handlungen dar. Als ein besonders hervorstechendes Positivsymptom wird die Wahnsymptomatik herangezogen: hierbei ist der Betroffene davon überzeugt, dass ihm die Kontrolle über sein eigenes Leben durch fremde ‘Kräfte’ entzogen wird oder gar durch diese gesteuert wird (Verfolgungswahn).

Unter den ‘Negativsymptomen’ werden dagegen Verhaltensdefizite wie sozialer Rückzug, emotionale Verarmung oder Verflachung, Depressivität und Antriebsverlust, Willensschwäche, Apathie, psychomotorische Verlangsamung, starker Gewichtsverlust und das Hängenbleiben an einem Wort oder Gedanken verstanden. Da diese häufig schon vor dem Auftreten der Positivsymptome existieren bzw. diese auch überdauern, können diese auch gravierende Auswirkungen auf das Leben der Betroffenen haben.

Zwar können Schizophrenien auch chronisch verlaufen, in der Regel vollziehen sie sich jedoch schubweise, d.h. sie bewirken einen kurvenartigen Krankheitsverlauf. Viele akute Schübe entstehen in belastenden Lebenssituationen und Phasen erhöhten negativen Stresses (‘stressful life events’), können dabei auf mehrere Wochen begrenzt sein, sich aber auch über viele Monate hin erstrecken. Viele Betroffene leiden während dieser akuten Phase neben den genannten Positivsymptomen zudem unter ausgeprägten Schlafstörungen. Wenn auch es nach der Hochphase zu einem völligen Abklingen der Krankheit kommen kann, folgt dieser in der Regel eine Residualphase, in denen die oben erwähnten Negativsymptome besonders stark hervortreten.

⁵⁶⁰ Vgl. *DSM-IV-TR* (2003: 344-370, insb. 344-349), *ICD-10* (2003: 103-127) u. *Dorsch* (2004: 829f).

⁵⁶¹ *DSM-IV-TR* (2003: 345), *ICD-10* (2003:104f.).

IV.4.1. Positivsymptome:

Auf der Suche nach eindeutigen Positiv-Symptomen in *LATH!*, die für eine Schizophrenie der autobiographisierenden Erzählerfigur sprechen, sticht neben Vadims explizit hervorgehobener Lebenssorge (sich eine Drehung seines Körpers um 180 Grad vorzustellen) vor allem die Reflektion seines immer wieder an die Oberfläche drängenden, wahnhaft anmutenden Angstbewusstseins hervor. Was sich auf der ersten Seite der Romanautobiographie in seiner Kommentierung des ‘main plotters’, der seinen Schicksalsweg kontrolliert, bereits abzeichnet, verfestigt sich im Verlauf des Erzähltextes zur Gewissheit: Vadim wird von der Angst verfolgt, die Kontrolle über sein Leben nicht in eigenen Händen zu halten und stattdessen selbst nichts anderes als die Kopie einer ihm fremden Person zu sein. So ergeht er sich bei einem Spaziergang, an einen Abend nach dem Tod seiner ersten Frau, in der wahnhaften Vorstellung: „[...] that my life was the non-identical twin, a parody, an inferior variant of another man’s life, somewhere on this or another earth. A demon, I felt, was forcing me to impersonate that other man, that other writer [...]“ (*LATH!* 89)⁵⁶² und kurz darauf „that I might be permanently impersonating somebody living as a real being beyond the constellation of my tears and asterisks“ (*LATH!* 97). Später, während einer Reise durch die USA, gehen ihm schließlich folgende Gedanken durch den Kopf: „What form of mysterious pursuit caused me to get my feet wet like a child, to pant up a talus, to stare every dandelion in the face, to start at every colored mote passing just beyond my field of vision? What was the dream sensation of having come empty-handed – without what? A gun? A wand? This I dared not probe lest I wound the raw fell under my thin identity.“ (*LATH!* 155f)⁵⁶³ Verschiedene weitere ‘bedrohliche’ Situationen verstärken die fixe Idee in ihm, dass ‘andere’ versuchen, seine Wahrnehmung der Wirklichkeit zu beeinflussen bzw. ihn mit einer Wirklichkeit zu konfrontieren, die der seinigen völlig zuwider läuft. So ‘verwechselt’ ihn sein Londoner Nervenarzt Dr. Moody mit einer ihm scheinbar ähnlichen Person „[...] Moody lumps me with a Mr. V.S. who is [...] an intruder whose sensations are mixed with mine throughout that learned paper.“ (*LATH!* 15), seine zweite Ehefrau Annette dagegen sein Werk mit dem eines anderen: „When her rather dreadful parents asked to see my books [...] she gave them to read by mistake another man’s novel because of a silly similarity of titles. The only real shock I experienced was when I overheard her informing some idiot woman friend that my

⁵⁶² Natürlich weiß die Erzählerfigur nicht, dass sie in Wirklichkeit nur eine Kopie ist und kein Original – also lediglich die fiktive Kopie ihres Autors Nabokov.

⁵⁶³ Vgl. Hüppe, B. (2003: 143f). Siehe für ein weiteres Beispiel auch: *LATH!* 234.

Dare included biographies of ‘Chernolyubov and Dobroshevski’! She actually started to argue [about it...].“ (*LATH!* 101) Ähnlich alptraumhaft ergeht es Vadim auch in Auseinandersetzung mit Oleg Orlov über den Inhalt seines Romans *A Kingdom by the Sea* (*LATH!* 218); besonders nachhaltige Wirkung hat jedoch sein Besuch bei einem Buchhändler, der ihn mit einer seiner eigenen völlig unvereinbaren Realitätsauffassung konfrontiert. Oksman, der Vadim – auf dessen Krankheit Bezug nehmend – mit den Worten „Yes, I know all about it“ (*LATH!* 91) begrüßt, glaubt nicht nur, in Vadim den Autor von *Camera Obscura* und *Mary* (Bücher, die Nabokov verfasst hat) und nicht von *Camera Lucida* und *Tamara*, wie Vadim selbst glaubt, vor sich zu haben (*LATH!* 92/94), sondern meint in diesem auch den Sohn jenes Mannes zu erkennen, den er bei politischen Diskussionen als hervorragenden Redner erlebt und bewundert hat. Dies ist mit Vadims Sicht der Dinge überhaupt nicht überein zu bringen: „My father,’ I said, ‘died six months before I was born.“ (*LATH!* 95) Bezeichnenderweise widerspricht Vadim in dieser biographischen Angelegenheit nicht nur Oksman sondern auch sich selbst, hat er doch eingangs seiner Autobiographie noch behauptet, von seinen Eltern zur Pflege abgegeben worden zu sein, gerade weil diese sich so häufig trennten und wieder versöhnten (*LATH!* 8).

Diese Diskrepanzen zwischen der Realitätsauffassung der Erzählerfigur und der seiner Umgebung unterstützen maßgeblich den Eindruck einer nur begrenzten Glaubwürdigkeit seiner subjektiven Darstellungen. Da es unwahrscheinlich ist, dass sich V.V.s gesamte Umgebung gegen ihn verschworen hat, liegt es nahe, dass der ‘Fehler’ in der Wirklichkeitsreflektion bei ihm selbst zu finden ist, d.h. in seiner Krankheit begründet ist.

Gleichermaßen bezeichnend für das Krankheitsbild der Schizophrenie sind Situationen, in denen das erlebende Ich ganz offensichtlich das Opfer kruder Halluzinationen wird: unkommentiert reflektiert V.V. zum Beispiel einen Besuch bei einer entfernten Verwandten während seiner Zeit in „black accursed Paris“ (*LATH!* 86), die in seiner wahnhaften Realitätserfassung von einer unbestimmten Anzahl („three, four, more than four“ (*LATH!* 86)) geistesgestörter Kinder umgeben ist – „a pack of grimacing goblins“ (*LATH!* 86) – die sie mit einer Fliegenklatsche in Schach hält. Eine Jahre später stattfindende gesellige Runde im Kreise von Kollegen und Freunden wird dagegen von zwei nur ihm sichtbaren wild umherspringenden Mädchen in bunten Kleidern beherrscht („two painted girl-children in Tyrolean

dress, whose presence, identity and very existence have remained to this day a familiar mystery.“ (*LATH!* 176)

Mitunter ‘verwandeln’ sich sogar die Menschen, Dinge und Räume, die Vadim umgeben, in für ihn erschreckender Weise von einem Moment auf den anderen. Wenn der trauernde Witwer nach dem Tod seiner ersten Frau Trost bei einer Prostituierten sucht, hält er diese fälschlicherweise für Iris („I turned in bed from the wall to the window, and Iris was lying with her dark head to me on the window side of the bed. [...] She was naked, save for her black-stockinged legs (which was strange but at the same time recalled something from a parallel world, for my mind stood astride on two circus horses).“ (*LATH!* 74) und verliert, als diese plötzlich wieder ihr eigenes Gesicht trägt, darüber völlig die Nerven („[...] it struck me as the revelation of a [...] nymph’s turning into a whore – and this called for an immediate and vociferous protest.“ (*LATH!* 74), wovon ihn erst eine mehrmonatige ‘Erholungsphase’ auf dem Lande wieder heilen kann. Als weiteres Beispiel derartiger Kontrollverluste kann seine Beschreibung eines Zahnarztbesuchs herangezogen werden, dessen ‘Wartezimmer’ sich vor seinen halluzinierenden Augen in die Szenerie einer Trauerfeier verwandelt, oder auch die Rekonstruktion eines Besuchs bei seiner heimlichen Geliebten Dolly in New York, welche mit der Darstellung halluzinatorischer Wahrnehmungen des unmittelbar darauf folgenden Nervenzusammenbruchs und Krankenhausaufenthaltes einhergeht (*LATH!* 144ff.).

IV.4.2. Negativsymptome:

Schließlich sprechen Vadims regelmäßige Krankenhaus- und Sanatoriumsaufenthalte für einen schubweisen Verlauf seiner Schizophrenie. Gerade belastende Ereignisse wie der Tod seiner ersten Frau, die Übersiedlung von Europa nach Amerika, die aufgeflogene Affäre mit Dolly Borg oder das endgültige Verschwinden seiner Tochter in seine alte Heimat bringen in ihm immer wieder akute Hochphasen seiner Schizophrenie hervor, denen dann (nach der klinischen Behandlung) Phasen folgen, in denen hauptsächlich die Negativsymptome seiner Krankheit hervortreten. Zwar werden letztere von Vadim nicht so ausdrücklich beleuchtet wie seine akuten Phasen, nichtsdestotrotz gibt es Anzeichen für deren Existenz. Insbesondere die erinnerte Zeit in Paris nach Iris’ Tod und die Darstellung seiner dritten Ehe sind durchdrungen von persönlichen Verhaltens- und Kontrollschwächen wie emotionale Verflachung, Depressivität und Willensschwäche. Paris, in dem er mehrere Jahre

seines Lebens zugebracht hat, erscheint so geprägt von „gray-toned days and charcoal nights“ (*LATH!* 79) und, mit seiner eigenen Stimmung eingekleidet, als „dismal city“ (*LATH!* 79) und „black accursed Paris“ (*LATH!* 86). Seine Ehe mit Louise, die er in seiner Erinnerung auf ihre Funktionabilität reduziert („I did not exactly regret marrying her, I recognized her charm and functional qualities“ (*LATH!* 189)) bewirkt eine zunehmende Entfremdung zu seiner geliebten Tochter Isabel, die er aufgrund eines Verbots der Schulleiterin, weiterhin Kontakt zu ihr aufzunehmen auch nicht zu überwinden schafft. Die Folge ist ein nur noch tieferes emotionales Abgleiten: „[...] and so retreated into my dark shell. Dark shell, dark years of my heart.“ (*LATH!* 193)

Unmittelbar an diesen Rückzug von der sozialen Außenwelt ist jedoch eine verstärkte Zuwendung an die eigene Innenwelt gekoppelt. Völlig untypisch für die Negativsymptomatik der Residualphasen lebt V.V.s Phantasie in diesen Zeiträumen zunehmend auf, so dass gerade jene Zeiträume zu seinen schriftstellerisch kreativsten und produktivsten Schaffensperioden werden:⁵⁶⁴ „The zest, the strength, the clarity of my art remained unimpaired [...] I enjoyed, I persuaded myself to enjoy, the solitude of work“. (*LATH!* 87) Das Schreiben in diesen Phasen wird für ihn eines der „most authentic and faithful joys of [his] life“. (*LATH!* 79) Es formt sich dadurch der Eindruck heraus, das V.V. in der Vertiefung seiner fiktionalen Welten nicht nur ein beliebiges sondern das einzig gültige Mittel zur Kompensation und Kanalisierung seiner Konflikte mit der Wirklichkeit sieht: „[...] only the writing of fiction, the endless re-creation of my fluid self could keep me more or less sane.“ (*LATH!* 97)

IV.4.3. Der Ursprung der Wirklichkeitsflucht:

Ihren Ursprung findet diese Nutzung der Fiktion als Fluchtpunkt und absolutes Mittel der Kompensation in der Kindheit des Autobiographen – der (wahrscheinlichen) Entstehungszeit seiner Schizophrenie.⁵⁶⁵ Von seinen Eltern vernachlässigt und quasi verstoßen, lebt der ‘sieben- oder achtjährige’ Vadim nach außen hin

⁵⁶⁴ Gerade bei dieser Widersprüchlichkeit wird die Schwierigkeit augenscheinlich, anhand der begrenzten und nicht erweiterbaren Informationen, die innerhalb dieses Romans auffindbar sind, ein zweifelsfreies und zudem eindeutiges Wahrnehmungsbild der Erzählerfigur zu erstellen.

⁵⁶⁵ In extrem seltenen Fällen können Formen von schizophrenen Psychosen bereits im einstelligen Kindesalter auftreten. Die wichtigsten Symptome dabei sind Desorganisation der Sprache, Kontaktverlust und affektive Störungen. Schizophrenien bei Kindern vor dem Schulalter sind nur schwer eindeutig diagnostizierbar, da die geforderten Symptome der Beeinträchtigung des Denkens, Sprechens, der Wahrnehmung und Gefühlswelt voraussetzen, dass diese Fähigkeiten hinreichend entwickelt sind. Vgl hierzu *DSM-IV-TR* (2003: 353f).

verschlossen – „daydreaming in a most outrageous fashion“ (*LATH!* 8) – und unter der Last von Geistern, die er nicht herbeigerufen hat („other states of being which were [...] definitely out of bounds, mortally speaking“ (*LATH!* 7)) bei seiner Großtante, auf einem der Familienanwesen, das den Namen „Marevo“ trägt. Genauso illusionsbehaftet wie der Name des Grundstücks⁵⁶⁶ erscheint auch die Pflegetante in der Darstellung des Autobiographen. Gleich einer einem Märchen entsprungenen Feengestalt tritt sie an den vor sich hin brütenden Jungen heran, um ihm einen grundsätzlichen Ratschlag zum Umgang mit der Realität zu geben: „‘Stop moping! [...] Look at the harlequins! [...] Come on! Play! Invent the world! Invent reality!’“ (*LATH!* 8f.) Nur wenige Sätze später stellt er jene Tante als das Produkt seiner überbordenden Phantasie bloß („I invented my grand-aunt in honor of my first daydreams“ (*LATH!* 9)); ‘ihr’ Ratschlag bekommt jedoch für ihn das Gewicht einer (Über-)Lebensmaxime. Eine Maxime, die ihm angesichts des unkontrollierbaren Eigenlebens der Objektwelt, der er sich als einzelnes Subjekt machtlos ausgeliefert sieht, als ultimative Ausflucht dient.

Auf diese Weise wird ‘Marevo’ von ihm rückblickend zum paradiesischen Ort seiner Kindheit stilisiert: ein in seiner Erinnerung imaginärer Ort, der sowohl Zuflucht vor jenen „fiends of [his] incurable ailment“ (*LATH!* 31) bietet als auch ausreichend Raum bereitstellt, damit sich die Harlekin⁵⁶⁷ seiner Phantasie (d.h. seine fiktiven Welten) frei entfalten können. Offenbar bemüht V.V. sich, jenen Geistern seiner Schizophrenie, die ungerufen kommen und ihn belasten, eigene, selbst herbeigerufene Geister entgegenzusetzen. Welch grundlegende Bedeutung diese phantasiebeladene Zeit seiner Kindheit für sein nachfolgendes Leben bekommt, wird in einer zunächst unscheinbaren Bemerkung deutlich, die er der Reflektion eines Traumes hinzufügt: „my average age has been thirteen all my life.“ (*LATH!* 103)⁵⁶⁸ Jene Lebensjahre, in denen er bei der „LATH lady“ (*LATH!* 86) lebte und begann, die ihn umgebende Wirklichkeit durch seine eigene Phantasiebrille zu betrachten, werden hier von Vadim ‘beiläufig’ zu seinem gefühlten ‘ewigen’ Alter erklärt.

Bei genauer Betrachtung der Romanautobiographie ist zu erkennen, dass V.V. diese ‘Brille’, in die augenscheinlich die Aufschrift „‘Look at the harlequins! Invent the world! Invent reality!’“ (*LATH!* 9) ‘eingraviert’ ist, bei der Verfassung seiner Romane, insbesondere jedoch in seiner Autobiographie bei der Inszenierung

⁵⁶⁶ ‘Marevo’ ist, wie D. B. Johnson richtig festgestellt hat, die russische Entsprechung für engl. ‘mirage’ bzw. ‘Illusion’, ‘Trugbild’ (Johnson, D.B. (1995: 333)).

⁵⁶⁷ Eine ausführliche begriffliche und literaturhistorische Darstellung des ‘Harlekins’ ist bei H. Grabes (1975: 115) zu finden.

⁵⁶⁸ Vgl. Cornwell, N. (1999: 114).

seines 'alten Ichs' trägt. Wie das nachfolgende Kapitel zeigen wird, erscheinen in diesen Romanen Reflektionen der faktischen, tatsächlichen, realen Welt verwoben mit Produkten seiner persönlichen imaginativ-geistigen Welt.

IV.5. Fiktionalisierte Wirklichkeit – die Geister, die Ich' rief:

Auf den ersten Blick erscheint die Darstellung seiner Romane bzw. Harlekine – „the procession of my Russian and English harlequins“ (*LATH!* 228) – wie das ausschließliche Produkt der kreativen Phantasie V.V.s. In vielen seiner Werke dient ihm dabei die eigene Realität, die zum umgewandelten Bestandteil der fingierten Wirklichkeit wird, als Vorlage. Immer wieder betont er die Verwurzelung seiner Fiktionen in seinem eigenen Leben.⁵⁶⁹ Bezeichnende Beispiele hierfür sind Textstellen wie „His name was Molnar [...]; I used him some forty years later in *A Kingdom by the Sea*.“ (*LATH!* 18); „She fitted her palm for a moment to the cheek of the teapot. And it went into *Ardis*, it all went into *Ardis*, [...]“ (*LATH!* 26) oder „If I have described so often in my American novels (*A Kingdom by the Sea*, *Ardis*) the unbearable magic of a girl's back, it is mainly because of my having loved Iris.“ (*LATH!* 40)⁵⁷⁰ An einer Stelle des Romans räumt das erzählende Ich bezüglich seiner Memoiren sogar ein, dass *LATH!* der „*catalogue raisonné* of the roots and origins and amusing birth canals of many images in my Russian and especially English fiction“ (*LATH!* 8) sei. Seine Romane sind infolgedessen als fiktionalisierte Wirklichkeit zu betrachten.

Mitunter kommt es bei dieser Adaption jedoch zu einem verwirrenden Wechselspiel zwischen Realität und Fiktion, infolge dessen es nicht mehr so klar erscheint, ob letztere tatsächlich aus seiner Realität hervorgegangen ist oder ob es sich eher andersherum verhält und die Phantasie V.V.s – verselbständigt gleich den dämonischen Wahnbildern, von denen er heimgesucht wird – unkontrolliert in seine eigene Wirklichkeit hineinragt. So lässt sich der autobiographisierende Erzähler, entrüstet über das hinterhältige Verhalten seiner heimlichen Geliebten Dolly Berg, die ihr Verhältnis an seine Frau verrät, zu folgender Bemerkung hinreißen: „[...] I should never have put her in my *Krasnyy Tsilindr*, that's the way you breed live monsters – from little ballerinas in books.“ (*LATH!* 144f) War es vorher noch die Fiktion, die aus der Wirklichkeit hervorgegangen war – also eine Fiktionalisierung

⁵⁶⁹ Vgl. Grabes, H. (1975: 104f).

⁵⁷⁰ Neben Iris (siehe auch (*LATH!* 63)) gehen auch seine Cousine Ada Bredow (*LATH!* 169) und sein Vater Demon (*LATH!* 96) in *Ardis* ein. Weitere Verweise: (*LATH!* 78, 144, 223).

der Realität – so scheint es hier genau andersherum zu sein: Fiktion dient der unwillkürlichen Hervorbringung von Realität. Die Unterscheidung zwischen tatsächlicher Wirklichkeitsauffassung (Realität) und fiktiver Wirklichkeitsschreibung (Fiktion) ist aufgehoben. In einer seltsamen Verkehrung von Realität und Fiktion hat Dolly sich aus dem Roman Vadims ‘herausmaterialisiert’, um diesen um Verstand und Ehe zu bringen. Dem Leser stellt sich angesichts dieser Probleme des dargestellten Ich-Bewusstseins, zwischen Realität und Fiktion zu differenzieren, zwangsläufig die Frage, wer hier wen kontrolliert: V.V. seine Harlekinen oder diese ihn?

In die gleiche Kerbe schlägt die Figur Hamlet Godmans, der, Vadims Roman *See under Real* als Gespenst entstieg,⁵⁷¹ in seiner fiktiven Rolle als ‘uninformierter, grobschlächtiger und böstiger’ Biograph (*LATH!* 121) beständig Vadims Selbstreflexion seines ‘wahren’ Lebens zu ‘bedrohen’ scheint und deshalb von diesem wiederholt in seine Schranken verwiesen wird: „[...] and may Hamlet Godman rot in peace.“ (*LATH!* 172) – „Shut up, Ham Godman! [...] Damn you Ham!“ (*LATH!* 226). Offensichtlich kann auch dieses ‘Hineinragen’ der ursprünglich inneren Welt Vadims in seine äußere Welt als ein potentieller Kontrollverlust des Autobiographen gewertet werden.

IV.5.1. Starov & eingefärbte Frauen:

Weitaus weniger ambivalent präsentiert der Autobiograph die Beziehungen zu seinen einzelnen Frauen. Gerade hier wird deutlich erkennbar, dass V.V. die Abfassung der Geschichte seines eigenen Ichs (ICH) tatsächlich durch die gleiche Phantasiebrille betrachtet, wie die der Figuren seiner Romane. Schon im ersten Satz von Vadims Autobiographie stolpert der Leser über die seltsam unentschiedene Angabe der Anzahl seiner Frauen – „my three or four successive wives“ (*LATH!* 3); kurz darauf über eine Anmerkung zu seiner ersten Begegnung mit Iris, die einem vorgezogenen Eingeständnis eben jener Materialisierung von fiktiver Wirklichkeit gleichkommt: „The whole affair [...] belonged to another life, to another book, to a world of vaguely incestuous games that I had not yet consciously invented.“ (*LATH!* 14) Was der Leser zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß: der Autobiograph bezieht sich mit diesem ‘anderen Buch’ und dieser ‘noch nicht bewusst erfundenen Welt’ auf eben

⁵⁷¹ Natürlich ist Godman in erster Linie Nabokovs Roman *The Real Life of Sebastian Knight* entstieg, in dem er als ehemaliger Sekretär des Titelhelden eine Biographie über diesen schreibt, die vom ebenfalls biographisierenden Ich-Erzähler verfemt und vernichtend kritisiert wird.

jene erinnerte Welt seiner Autobiographie, die dem Leser jetzt vorliegt. Seine erste, wie auch die ‘zwei oder drei’ nachfolgenden Frauen sind darin in der Form, in der sie letztlich erscheinen – „[in] a world of vaguely incestuous games“ – erst im Entstehen. Obwohl nie durch diesen selbst bestätigt, sucht und liefert Vadim mehrere Hinweise⁵⁷² darauf, dass sowohl er selbst als auch zum Teil seine Ex-Frauen in der Figur des Kosmopoliten Graf Nikifor N. Starov einen gemeinsamen Vater, alle zumindest jedoch eine gemeinsame Bezugsperson haben. Er erstellt rund um diese Person, die er als einen unerwarteten Gönner kennenlernt, der ihm ganz ‘selbstlos’ – „[he] was rumored to have been for years on end an admirer of my beautiful and bizarre mother“ (*LATH!* 10) – sein Studium in Cambridge finanziert, einen mit dem Anschein von Inzest versehenen ‘Starov-Kosmos’, der in alle Lebensphasen seines autobiographisierten Ichs reicht und den Grafen als (einen) maßgeblichen Schicksalslenker seines Lebens inszeniert. Die Unwahrscheinlichkeit dieses Beziehungsgeflechts bringt jedoch die zwangsläufige Schlussfolgerung hervor, dass eben dieses vom Autobiographen bewusst inszeniert wurde und seine Ex-Frauen daher kaum einen höheren Realitätsgehalt haben als seine Romane.⁵⁷³

Wie wichtig dem Autobiographen die Präsentation dieser Figur in seinen Memoiren ist, zeichnet sich nicht nur an dessen stetig wiederkehrendem Erscheinen am Rande der Erzählhandlung ab, sondern auch an der detaillierten Aufmerksamkeit, die diesem im Text entgegengebracht wird. Während andere Personen, andere Situationen oder ganze Abschnitte seines Lebens in nur wenigen Sätzen abgehandelt werden, widmet Vadim seinem Gönner nahezu zwei Seiten, auf denen er sich bis in die detaillierte Beschreibung vom Inhalt der ‘erinnerten’ Bonbondose ergeht: „N.N. sat in his easy chair as in a voluminous novel [!], [...] fingering on the Turkish table beside him what looked like a silver snuffbox but contained, in fact, a small supply of bead-like cough drops or rather droplet, colored lilac, green, and, I believe, coral.“ (*LATH!* 11)

Dass in seiner Erinnerung unter den ‘Dröpschen’ lilafarbene gewesen sind, mag Zufall sein. Ganz sicher kein Zufall, sondern das Ergebnis der gezielten Fiktionalisierung seiner Lebensgeschichte, ist das Erscheinen der gesamten Memoiren in den Farben Rosa und Lila. Geradezu wortwörtlich präsentiert der Autobiograph sein vergangenes Ich wie ‘durch die rosa Brille betrachtet’. Egal ob

⁵⁷² Siehe dazu *LATH!* 10/49-52/59/70/80/108/172/177/227/233. Eine ausführliche Analyse der möglichen Verkettungen V.V.s mit Starov und seiner Frauen mit Starov liefert D.B. Johnson (1995: 333-336).

⁵⁷³ Johnson, D.B. (1987: 233).

Make-up, Haare oder Kleidungsstücke, Gegenstände, Häuser oder Mauern, Berge, Himmel oder Pflanzen, die gesamte Autobiographie erscheint in Farben eingekleidet, die zwischen rosa und lila pendeln.⁵⁷⁴ Viele der Personen, denen Vadim in seinen Memoiren begegnet⁵⁷⁵ aber insbesondere seine Frauen – eines der Hauptthemen seiner Memoiren – fallen durch ein offenbar eingefärbtes Erscheinungsbild auf: Iris begegnet dem Leser mit einem „pink make up“ (*LATH!* 32) und hat in ihrem Bett „a Teddy bear dyed violet“ (*LATH!* 31), Annette erscheint u.a. mit einem Veilchenstrauß am Revers ihres Kostüms (*LATH!* 97) und Louise besticht durch „violet-brown curls“ (*LATH!* 160) und „pink flushed cheekbones“ (*LATH!* 160), tritt schließlich „dressed up in hummingbird mauve“ (*LATH!* 183) auf.

IV.5.2. Ritual:

Auffällig ist allerdings nicht nur das ähnliche Erscheinungsbild der Frauen in seiner niedergeschriebenen Erinnerung, sondern auch die Art und Weise, wie er um die Hand der jeweiligen Auserkorenen anhält. Dies kommt seltsamerweise in einer immer gleichen Handlungsabfolge zum Ausdruck. Hierbei bildet das bereits erwähnte obligatorische Eingeständnis seiner Umdreh-Unfähigkeit nur den letzten Part eines vierteiligen Werberituals. An erster Stelle, so räumt V.V. selbst ein, steht ein Traum, der ihm sein Verlangen bewusst werden lässt: „I have noticed or seem to have noticed, in the course of my long life, that when about to fall in love or even when still unaware of having fallen in love, a dream would come [...]“ (*LATH!* 102). Unmittelbar gefolgt wird dieser Traum von Vadims Bedürfnis, sich ausführlich sein nacktes Spiegelbild vor Augen zu führen (z.B. *LATH!* 31, 158, 174, 227) und von dem Erscheinen eines (prophetischen) Schmetterlings⁵⁷⁶ (z.B. *LATH!* 34, 108f., 163, 226) in seinem ‘erinnerten’ Wahrnehmungsbereich.⁵⁷⁷ Wenn der autobiographisierende Erzähler sich selbst, zumindest was den Traum anbelangt, die mögliche ‘Inszeniertheit’ dieses ritualhaften Musters eingesteht – „The sense of

⁵⁷⁴ Das vorhandenen Farbspektrum lässt sich wie folgt aufschlüsseln: „mauve“ – ‘lila/malvenfarbig’ erscheint auf den Seiten (*LATH!* 17/19/39/183/251); „lilac“ – ‘lila/fliederfarben’ – auf den Seiten (*LATH!* 11/155/163/169/184/211/213/218/234); „lavender“ – ‘lila/Lavendel/lavendelfarben’ auf den Seiten (*LATH!* 5/ 31/33/164); „pink“ – ‘rosa/Nelke’ auf den Seiten (*LATH!* 5/19/32/33/41/47/48/82/91/98/155/160/181/185/210/211/214/218); „violet“ – ‘violett/Feilchen’ auf den Seiten (*LATH!* 28/31/56/97/160/170/207/214) und „purple“ – ‘lila’ auf den Seiten (*LATH!* 27/91/161/194).

⁵⁷⁵ Siehe z.B. *LATH!* 161/185/194/211/214.

⁵⁷⁶ Das thematisch bedeutsame Erscheinen des Schmetterlings im Leben des Autobiographen wurde bereits von H. Grabes (1975: 115) hervorgehoben.

⁵⁷⁷ Siehe auch Johnson, D.B. (1995: 339).

recurrence ('seem to have noticed') is very possibly a built-in feeling" (*LATH!* 102) – liefert er zwar ein Zeugnis ehrlicher metahistorischer bzw. metafiktionaler Reflektion und Desillusionierung, im selben Moment aber auch eine deutliche Bestätigung der Nutzung seiner Phantasie-Harlekin-Brille und damit der bewussten Fiktionalisierung seiner Vergangenheit.

Ganz offensichtlich stellt er die Nutzung des Spiegels in den Vordergrund, weil dieser ihm die Begegnung mit sich selbst ermöglicht. Über die ausgiebige Betrachtung seines Spiegelbildes festigt er sein von 'Demenz' zerrüttetes Selbstbild, wertet dieses auf und zeigt, dass er im wahrsten Sinne des Wortes 'ansehnlich' ist: „The tall looking glass [...] now served me to behold the image of a lion-hued fifty-five-year-old would-be athlete performing waist-slimming and chest-expanding exercises [...]. It was a good image.“ (*LATH!* 174) Insbesondere vor seiner Werbung um seine vierte und letzte Frau 'You' gibt er sich einer (seiten)langen kritischen Selbstbetrachtung hin (*LATH!* 227-229), um mit seiner Persönlichkeitsfindung ins Reine zu kommen. „I stood before the closet mirror of my bedroom [...] and proceeded to take a final decision. All right, I could not live without you; but was I worthy of you – I mean, in body and spirit?“ (*LATH!* 227) So fungiert der Spiegel einmal als 'magischer', das andere Mal als 'wissender' Spiegel, in jedem Fall jedoch als Mittel zur Selbstkontrolle.⁵⁷⁸

IV.5.3. Schmetterlinge:

Natürlich sind für den exakten (unvorhersehbaren) Verlauf von V.V.s Leben wie in jedem komplexen System mehr Einflussfaktoren als das bloße Erscheinen eines Schmetterlings oder eines Traums verantwortlich. In deren ausdrücklicher wiederholten Erwähnung wird jedoch erkennbar, dass der Erzähler, was den Traum und noch mehr das Erscheinen des Schmetterlings anbelangt, in diese eine prophetische Bedeutung hineininterpretiert. Im Versuch einer retrospektiven Sinngebung formt er den Schmetterling zu einem 'markstone' seines wechselhaften Lebens: der Schmetterling wird von ihm zu einem Bestandteil seines Schicksals, d.h. in den Rang eines lebensbestimmenden Musters erhoben. Dazu kehrt er im Grunde das um, was im Rahmen der Chaostheorie als 'Schmetterlingseffekt'⁵⁷⁹ Bekanntheit

⁵⁷⁸ Ausführliche Darstellungen über die Nutzung des Spiegelmotivs in der Literatur bei: Hartlaub, G.F. (1951: 16-22).

⁵⁷⁹ „Der Flügelschlag eines Schmetterlings im Amazonas-Urwald kann einen Orkan in Europa auslösen.“ Diese einprägsame Formulierung des Schmetterlingseffekts stammt aus einer Arbeit von Lorenz aus dem

erlangt hat: ein scheinbar unbedeutendes Ereignis gewinnt innerhalb eines Systems immanent an Bedeutung, da es eine Kette von Ereignissen auslöst, die auf diese Art und Weise nur dieses eine Mal geschehen. Das Bezeichnende daran ist, dass bei geringfügig unterschiedlichen Ausgangsbedingungen (z.B. eben jener 'Flügelschlag eines Schmetterlings') sich das gleiche System in der Folge ganz anders verhalten und entwickeln kann. In der Autobiographie V.V.s bildet dagegen nicht der gegenwärtige Auslöser einer Handlung, der zu einem zukünftigen Ergebnis führt, mehr den Anfang, sondern das bereits feststehende Handlungsergebnis – sein gelebtes Leben – in das er nun sinnsuchend und sinngebend scheinbar 'unbedeutende' Ereignisse und Handlungsauslöser implantiert. Gerade die fortwährende zwar unwahrscheinliche, aber immergleiche Wiederholung seines Werberituals (Traum – Spiegel – Schmetterling – Geständnis) zeigt, dass der Autobiograph tatsächlich einst gelebte Wirklichkeit sinngebend fiktionalisiert.

Für einen Nabokov-Roman nicht wirklich verwunderlich findet der 'Schmetterling' zudem auch über dieses Ritual hinaus Verwendung als prophetischer 'markstone' auf seinem Lebensweg. Wenn dieser den heiratswilligen V.V. und seine angebetete Iris umschwärmt und von dem kurz darauf erscheinenden Experten Kanner als „'eine Pandora'“ (*LATH!* 35) identifiziert wird, kündigt dieser in seiner Rolle als Schicksalsbote (rückblickend) nicht nur die erste Heirat sondern gleichzeitig auch die erste Trennung an. Unmittelbar, bevor sie auf offener Straße erschossen wird, gehen V.V. und Iris in einem Lokal namens „Paon d'Or“ – beziehungsweise „Pandora“, wie amerikanische Touristen es nennen (*LATH!* 67) – speisen, in dem Schmetterlinge in einem Schaukasten direkt neben ihrem Tisch ausgestellt werden. Diskret kündigen sie das nachfolgende Ereignis an.

Wie eng verbunden der Erzähler die Schmetterlinge und seine verschiedenen Frauen sieht, zeichnet sich auch in einem Gespräch V.V.s mit einem Juwelier ab, der ihm den Ehering für seine dritte Frau Louise verkauft. Auf die Frage hin, was die Bezeichnung für jene Halterung sei, in die man einen zu schleifenden Diamanten einfügt, antwortet letzterer: „We call it 'dop', the pupal case of a butterfly“ (*LATH!* 125) Demzufolge werden die Steine, die seine Ehen besiegeln, in einem 'dop' – dem

Jahre 1963, die dieser zur bildlichen Veranschaulichung seines Konzepts der Unbeständigkeit des Wetters heranzog. In seiner ursprünglichen Form verwendete er allerdings den Flügelschlag einer Möwe statt des Schmetterlings. Es ist gut möglich, dass Lorenz durch die 1952 erschienene Kurzgeschichte *Ferner Donner* von Ray Bradbury inspiriert wurde. In dieser Geschichte tritt ein Zeitreisender versehentlich auf einen Schmetterling und sorgt dadurch für Veränderungen in der Gegenwart. (zitiert nach: <http://de.wikipedia.org/wiki/Schmetterlingseffekt>, 11.10.06; vgl. auch: Lorenz, E.N. (1963: 130-141)).

Puppen-Futtermal des Schmetterlings – befestigt; der Schmetterling damit zur Wiege seiner Ehen.⁵⁸⁰

Der ihnen zugewiesenen Rolle als Verkünder einer neuen Zeit oder Lebensphase werden die Schmetterlinge zu guter letzt auch noch in zwei weiteren Situationen gerecht. Erfolg als Schriftsteller und erste größere Einnahmen verbucht V.V. auf dem amerikanischen Kontinent erst durch die Veröffentlichung mehrerer Kurzgeschichten in „*The Beau and the Butterfly*, the kindest magazine in the world“ (*LATH!* 129) und zur Vorbereitung der Ankunft seiner Tochter räumt er ihr Zimmer ein, das eingekleidet ist in „lilac butterflies enlivening its wallpaper“ (*LATH!* 163).

IV.5.4. ‘LATH’:

Neben den soweit aufgeführten bestätigenden Mustern und Hinweisen, die für eine Fiktionalisierung der Lebensgeschichte des autobiographisierten Ichs durch das erzählende Ich sprechen, sollen noch zwei weitere Indizien aufgeführt werden, die bereits durch ihre Erscheinung den Eindruck einer bewusst fiktionalisierten Autobiographie unterstützen.

Zum einen sind dies wiederholte explizite Auftritte von Harlekinen im Erzähltext, die in den verschiedensten ‘Verkleidungen’ kurzzeitig als Hintergrundmotiv auftauchen (mal tritt er als Schmetterling, mal als Tapetendekor, mal als Zirkustruppe oder als spezielles Sonnenbrillendesign auf⁵⁸¹) – zum anderen natürlich auch der Harlekin, der sich offen(sichtlich) im selbstgewählten Titel⁵⁸² seiner Autobiographie *Look at the Harlequins!* verbirgt. Das von der Erzählerfigur selbst themenvorgebend eingebrachte, mehrfach verwendete Akronym dieses Titels ist *LATH!*. An einer Stelle im Roman erwähnt V.V. ein nie veröffentlichtes, da verworfenes, autobiographisches Vorgängerwerk – *The Invisible Lath* (*LATH!* 156). ‘Lath’ als eigenständiges Wort findet im allgemeinen Sprachgebrauch Verwendung im Sinne von ‘Lattenwerk’, ‘Geflecht’. Im spezielleren Sinn wird ‘lath’ aber auch im

⁵⁸⁰ Ein weiteres Erscheinen eines Schmetterlings im Zusammenhang mit V.V.s letzter Frau wurde aufgrund seiner thematischen Relevanz bereits separat in Kap.III.2: ‘Metamorphose – der Identitätswechsel’ diskutiert.

⁵⁸¹ Siehe dazu *LATH!* 31/108/155f/163/208/250.

⁵⁸² Der Titel ist von der Erzählerfigur nicht nur selbstgewählt, sondern darüber hinaus auch das erste, was ihm von diesem Buch quasi themenvorgebend vor Augen getreten ist: „As was also to happen in regard to my next English books (including the present sketch), the title of my first one came to me at the moment of impregnation, long before actual birth and growth.“ (*LATH!* 120))

Zusammenhang mit dem Harlekin der *commedia dell'arte*⁵⁸³ in Verbindung gebracht – zur Bezeichnung des Flechtwerks, mit dem dessen Zauberstab versehen ist. Damit wird gleichzeitig auch auf die Funktion des Stabes selbst verwiesen: nämlich die Transformation von Szenerie, Objekten, Situationen etc. herbeizuführen.⁵⁸⁴ Bezeichnenderweise wird 'lath' vom autobiographisierenden Erzähler selbst in diesem letztgenannten Sinne in seine Autobiographie eingebracht: nicht nur seine eigenen Romane betrachtet er als „my dear bespangled mimes“, ausgestattet mit „wands of painted lath“ (*LATH!* 163), auch seine Lebensmaxime – d.h. den Titel seiner Autobiographie – setzt er explizit mit dieser semantischen Abkürzung gleich: „LATH, LATH, Look At The Harlequins“ (*LATH!* 156).⁵⁸⁵ 'LATH' oder auch 'Lath' kann daher als das Geflecht bzw. die Struktur seines Lebens (seiner Autobiographie) verstanden werden, die er mittels seiner harlekinesken Phantasie zu ergründen und nachzuzeichnen versucht, aber auch als das ('rosa') Material aus dem seine fiktiven Geschöpfe gemacht sind.

⁵⁸³ Den Nachforschungen Grabes zufolge, ist diese im 16. Jahrhundert entstandene Clownsfigur in ihrem Bühnenerscheinungsbild hauptsächlich durch ein bunt geschecktes Harlekinkostüm, einen Zauberstab ('magical bat', 'wand') und der daraus hervorgehenden Fähigkeit zu zaubern und sich unsichtbar zu machen, gekennzeichnet. Vgl. Grabes, H. (1975: 115) und Rose-Werle, K. (1979: 198).

⁵⁸⁴ Rose-Werle, K. (1979: 198); auch Grabes, H. (1975: 116).

⁵⁸⁵ Weiteres Erscheinen von 'LATH' im Roman: *LATH!* 86/199/226.

Zusammenfassung – *Look at the Harlequins!*:

Wie gezeigt werden konnte, zielt die gesamte autobiographische Darstellung von V.V.s Leben in erster Linie auf die Rekonstruktion des Leidensweges eines Alter Egos (ICH) ab, das in der Erzählgegenwart durch ein neues Ich (ICH) ersetzt wurde, das glaubt, nunmehr geheilt zu sein. Zwar liegt der erzählerische Fokus thematisch auch auf seinen Frauen und seinen einzelnen Romanwerken, die bedingt durch die Reihenfolge ihres Erscheinens, seiner Erzählung eine äußere Struktur geben, ausgefüllt ist seine Selbstbiographie jedoch vor allem mit der beinahe lebenslangen Omnipräsenz seines Kontrollverlusts über die ihn umgebende Wirklichkeit und sich selbst. Allerdings stellte sich heraus, dass weder die von ihm selbst in den Vordergrund gestellte ‘dementia paralytica’ noch seine angebliche Unfähigkeit, sich imaginäre Links-Rechts-Umkehrungen vorzustellen, als die Hauptursache seiner geistigen Probleme heranzuziehen ist. Tatsächlicher Auslöser seiner wiederkehrenden Kontrollverluste und grundsätzlicher Ausgangspunkt seiner autobiographischen Selbstdarstellung ist eine ausgeprägte Schizophrenie, die sich in verschiedenen Angst-, Wahn- und Halluzinationsbildern manifestiert und deren Ursprünge in V.V.s Kindheit lokalisiert werden konnte. Dabei bilden diese Angst- und Wahnbilder jedoch nur eine (negative, für V.V. unkontrollierbare) Seite seiner Schizophrenie, die er als eben diese nicht erkennt. Dank der Weisung einer ‘feenhaften’ Tante gelingt es dem Erzähler-Ich, obgleich mit Einschränkungen, die Harlekine seiner überaktiven Phantasie auch für die Erstellung fiktionaler literarischer Welten in Romanen und in der vorliegenden Autobiographie nutzbar zu machen. Was dem Leser hier infolgedessen also vorliegt, ist keine Darstellung seines ‘wahren’ Lebens, sondern vielmehr eine Autobiographie, die genauso mit Elementen, die der Phantasie entsprungen sind, durchsetzt ist, wie die verzerrte Wirklichkeitswahrnehmung seines Alter Ego. V.V.s *LATH!* ist in diesem Sinne also keine schlichte Reflektion eines Lebens voller (geistes)krankheitsbedingter Kontrollverluste, sondern eine im wahrsten Sinne des Wortes phantasievolle Wiederaufarbeitung der Harlekine und Dämonen der Antiwelt, in der er ein Leben lang gelebt hat und deren Schlusspunkt sein (Wieder)Gewinn der geistigen Kontrolle über Realität und sich selbst bildet.

G. Gesamtbetrachtung:

„Wo ein Anfang ist, muss auch ein
Ende sein.“

- Deutsches Sprichwort -⁵⁸⁶

Ziel dieser Arbeit war es, Möglichkeiten und Grenzen des Auslebens von fiktionaler Kontrolle darzustellen. Dafür wurde – unter Anwendung eines ‘close reading’-Verfahrens – der Selbstdarstellung der Erzählerfiguren und der Darstellung der Erzählwelt durch eben diese, in fünf verschiedenen, exemplarisch ausgewählten, englischsprachigen Romanen Vladimir Nabokovs, zentrale Aufmerksamkeit gewidmet.

Erzählerische Selbstinszenierung:

In allen der hier analysierten Romanen Nabokovs treten Erzählerfiguren in Erscheinung, die sich als höchst rollenbewusste Fiktionsvermittler betrachten, bzw. als Erzählerfiguren, die sich in Auseinandersetzung mit ihrer realen Wirklichkeit und der Wirklichkeit, die sie vermitteln, als existent erfassen. Dieses Selbst-Bewusstsein wird dem Leser hauptsächlich durch selbstreferentielle Äußerungen entgegengebracht, die häufig parenthetisch als Kommentar oder Bemerkung zur Erzählhandlung erscheinen und sich durch ein scheinbar auktoriales ‘Ich’ auszeichnen; oder auch durch eine direkte Ansprache, in der der Textrezipient bewusst auf seine Rolle und seine Position gegenüber der Erzählerfigur in der Konstellation fiktionale Wirklichkeit - Wirklichkeitsvermittler - Wirklichkeitsrezipient hingewiesen wird.

Aufgrund dieses Rollenbewusstseins wurde angenommen, dass die Nabokovschen Erzählerfiguren Selbstdarsteller sind, die über ein ähnliches Wissen bezüglich der Wirkungsweise einer Selbstinszenierung vor einem (lesenden) Publikum verfügen wie dieses selbst. Es wurde weiterhin davon ausgegangen, dass die Erzähler, Leserreaktionen antizipierend, versuchen, die Rezeption ihres Erzähltextes durch den Leser zu beeinflussen.

Dabei stellte sich interessanterweise heraus, dass, unabhängig von der Erzählposition, keine dieser Figuren dem Leser ihre wahre Identität oder ihren

⁵⁸⁶ Harenberg *Lexikon der Sprichwörter und Zitate* (2001: 254).

richtigen Namen preisgibt. In *RLOSK* tritt dem Leser ein gewisser V. gegenüber, in *Bend Sinister* und *Pnin* jeweils ein völlig namenloser Erzähler; *Pale Fire* präsentiert eine Erzählerfigur, die zwar unter dem Namen Charles Kinbote auftritt, dies jedoch nur eine Scheinidentität ist, die dieser zum Schutz einer eingebildeten Königsidentität angenommen hat; *LATH!* letztlich ist ein Erzähler vorangestellt, der auf den ersten Blick Vladimir Nabokov zu sein scheint, tatsächlich jedoch eine gänzlich andere Person ist, von der der Leser vieles erfährt, jedoch nicht, wer er innerhalb der fiktionalen Wirklichkeit 'wirklich' ist. Gerade bei Erzähltexten wie *LATH!*, *Pale Fire*, *RLOSK* oder *Pnin*, in denen teils ein autobiographisches, vor allem jedoch ein selbstzentriertes, der Erzählwelt zugehöriges Ich dem Leser gegenübertritt, verwundert dieses 'verschleiende' selbstdarstellerische Verhalten. Wie die Nahbetrachtung der Romantexte zeigte, geschieht dies jedoch nicht zufällig, sondern mit voller Intention der Erzählerfiguren, d.h. hauptsächlich, um einer bestimmten Zielvorstellung in der Selbstdarstellung möglichst nahe zu kommen.

Aufbauend auf dem Bewusstsein der Erzähler um eine Leserschaft und vor dem Hintergrund des sozialpsychologischen Konzepts des Impression Managements folgte zwangsläufig, dass diese mit Worten Selbstdarstellung betreiben – sich also bemühen, sowohl die von ihnen präsentierte Erzählwelt als auch sich selbst in einem von ihnen selbst geformten Wunscherscheinungsbild vor dem Leser darzustellen und sich somit gezielt in Szene setzen.

In der Analyse der jeweiligen Selbstdarstellung standen deshalb insbesondere die Aspekte der Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung, sowie die oft daraus resultierende Differenz zwischen kalkulierte[m] und tatsächlichem, sekundären Eindruck im Fokus der Aufmerksamkeit. Jedes der von den Erzählerfiguren vermittelten Worte wurde demnach als Teil einer Gesamtinszenierung interpretiert, deren Ziel es ist, die erzählte Wirklichkeit und vor allem die darin beinhalteten Protagonisten so darzustellen, dass diese einem von ihnen implizit oder explizit geformten Wunschbild entsprechen, also unter ihrer erzählerischen Kontrolle stehen.

Da Autorität, Macht oder Kontrolle sich nicht sinnlich unmittelbar wahrnehmen lassen, sondern nur als das „verselbständigte Produkt einer Interpretation“⁵⁸⁷ durch Signale, Anzeichen und Hinweise erfassbar sind, wurde bei den vorliegenden Romanen gezielt nach jenen Textstellen erzählerischer Einflussnahme gesucht, die den Leser zu einem (subjektiven) Gesamteindruck von Kontrollgewinn oder -verlust führen.

⁵⁸⁷ Arendt, H. (1975: 37).

Inwieweit die einzelnen Nabokovschen Erzählerfiguren es tatsächlich verstehen, mit ihrer Selbstdarstellung einen Eindruck von Kontrolle zu vermitteln oder ob sie lediglich glauben, darüber zu verfügen und stattdessen einen Eindruck von Kontrollverlust hinterlassen, wurde dabei an folgenden Faktoren festgemacht: zum einen daran, ob die Erzählerfiguren der (Wunsch-)Rolle bzw. der Zielstellung gerecht werden, die sie vor den Augen der Erzählwelt, der Leserschaft und sich selbst präsentieren; zum anderen daran, inwieweit die jeweiligen Erzähler Herr der Erzählhandlung, -muster und -strukturen, einzelner Figuren und ihrer selbst sind, und inwieweit sie es verstehen, den Leser in seinem Leseprozess zu beeinflussen bzw. diesem gegenüber erzählerische Kompetenz, Glaubwürdigkeit und Kontingenz zu bewahren.

Die erste Seite:

Allen der analysierten Erzählerfiguren ist das Bemühen gemein, sich in Reflektion eines ausgeprägten Egozentrismus selbst ins Zentrum ihrer Darstellungen zu stellen. Dies ist bei einer Autobiographie wie *LATH!* durchaus zu erwarten, weniger dagegen bei biographischen Werken wie *RLOSK* und *Pnin* und noch weniger bei einer Gedichtinterpretation wie sie Kinbote in *Pale Fire* liefert.

Wenn auch nicht ausschließlich aus diesem Grund, so ist gerade bei den drei letztgenannten Romanen der anhand der eröffnenden Zeilen bzw. Kapitel geformte erste Eindruck der jeweiligen Erzählerfigur nicht von überdauernder Länge. Wider Erwarten erweisen sich vor allem bei V. in *RLOSK* und Kinbote in *Pale Fire* die zuerst vermittelten Informationen über ihre angebliche Rolle als historischer Biograph bzw. unvoreingenommener Gedichtkritiker als trügerisch. In beiden Romane formt sich bereits nach wenigen Seiten ein zweiter Eindruck heraus, der zu dem vorhergehenden in deutlichem Kontrast steht. Bezeichnenderweise fahren sowohl V. als auch Kinbote in ihrer Selbstinszenierung so fort, als ob dieser erste Eindruck, der vom Leser mittlerweile verworfen wurde, das Fundament ihres Wunscherscheinungsbildes sei und sie auch weiterhin noch in dieser anfänglichen Form wahrgenommen würden. Geradezu zwangsläufig wird infolgedessen die Differenz zwischen Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung (bzw. zwischen kalkuliertem und sekundärem Eindruck) mit jeder weiteren Seite des Erzähltextes größer. Der Umstand, dass der erste Eindruck des Pninschen Erzählers dagegen einen vergleichsweise längeren Bestand vor dem Leser hat, konnte in der Analyse vor allem darauf zurückgeführt werden, dass dieser sich selbst in einer glaubhaften

auktorialen Erzählposition inszeniert. Darüber hinaus präsentiert er seinen Protagonisten derart, dass man den Eindruck gewinnt, einem neu geformten und soeben in die Handlungswirklichkeit platzierten Geschöpf lesend gegenüberzustehen.

Den wohl nachhaltigsten ersten Eindruck liefern die Erzählerfiguren von *Bend Sinister* und *LATH!*. Erstgenannter erzeugt bereits auf den ersten Seiten mit dem Einsatz einer überlagerten Ich-Perspektive jenen Eindruck, der für die gesamte Dauer des Romans Bestand haben soll: dass eine konstante Verbindung zwischen der fingierten und seiner eigenen schöpferisch-künstlerischen Welt besteht; die Wirklichkeit seiner Hauptfigur Krug also in ihrer Existenz absolut von seinem Willen und Gutdünken abhängig ist. In einer Art Nebeneffekt wird hierbei (noch umfassender als in *Pnin*) der Leser zum Zeuge der Entstehung der vorliegenden Fiktion: quasi 'live' dabei, bezeugt er, wie die fingierte Welt samt ihrer Figuren im Begriff ist, aus der Phantasie des Schöpfers hervorzutreten.

Wenn V.V. dagegen auf der ersten Seite von *LATH!* einen scheinbar verwirrend uneindeutigen Einstieg in seine Autobiographie liefert, wird gerade dadurch jene Ambiguität zwischen Kontrolle und Kontrollverlust reflektiert, die mit der nachfolgend etablierten Unterteilung in ein gegenwärtiges und ein vergangenes Ich-Bewusstsein fortgeführt wird. Von vornherein stellt er hier klar, dass die Darstellung seines Lebens zwar von ihm bewusst im 'Jetzt' selektiert und mit bestimmten Akzenten versehen ist, diese jedoch als authentische Darstellungen einer von geistiger Zerrüttung geprägten, vor allem jedoch abgeschlossenen Vergangenheit mitunter der erwarteten inneren Schlüssigkeit, Wahrhaftigkeit und Eindeutigkeit entbehren können.

Kalkuliertes vs. tatsächliches Erscheinungsbild:

Wie sich herausstellte, verlieren die Erzählerfiguren von *RLOSK*, *Pnin* und *Pale Fire* nicht nur das Erscheinungsbild, das sie mit der Eröffnung ihrer Erzähltexte präsentieren, im Laufe ihres Erzählens aus den Augen, sondern auch ihr eigentliches Erzählziel sowie die potentielle Wirkung ihrer Selbstdarstellung auf den Leser. Entgegen ihrer eigenen Selbstwahrnehmung haben diese drei Erzähler nur in sehr begrenztem Maße Erfolg darin, das von ihnen gewünschte 'richtige' Bild zu vermitteln. V. in *RLOSK* setzt sich zwar das Ziel, vor dem Leser als authentischer, die historische Wahrheit niederschreibender Biograph zu erscheinen, tatsächlich wird er diesem Wunschbild aber überhaupt nicht gerecht: Fiktionalisierung der Realität

und Mystifizierung des Biographierten gehen mit einer Zentralisierung und Überpräsentation seiner eigenen Person einher. Hinzu kommt, dass er sich einer Leserschaft zwar bewusst ist, jedoch offenbar keine Ahnung hat, wie er mit seiner Selbstinszenierung auf den Leser wirkt.

N. in *Pnin* wiederum möchte als Schöpfer und gottgleicher Lenker der Hauptfigur seines Erzähltextes vor dem Leser in Erscheinung treten, tatsächlich reflektiert er jedoch das fiktionalisierte Leben einer Person seines eigenen Wirklichkeitskreises, die sich seiner angemaßten Kontrolle schließlich entzieht. Je weiter die Erzählhandlung voranschreitet, desto mehr steigert sich seine Selbstfokussierung, und desto mehr verliert N. die Kontrolle über seine Eindruckssteuerung, um am Ende überhaupt noch als auktorialer Erzähler gelten zu können.

Kinbote in *Pale Fire* schließlich zeigt die höchste Diskrepanz zwischen Wunsch- und tatsächlichem Erscheinungsbild: als Erzähler, der um jeden Preis als der letzte König von Zembla erscheinen will, präsentiert er dem Leser das offensichtlich autobiographische Gedicht seines Nachbarn als eine in Versform verpackte Version seines eigenen, angeblich königlichen Lebens unter seiner schöpferischen, fingierenden Kontrolle. Mit jeder weiteren Zeile seines Kommentars offenbart er sowohl einen umfassenden Fehlbezug zur Wirklichkeit als auch eine totale Ignoranz der Wirkung seiner Inszenierung auf seine Leserschaft.

Im Gegensatz dazu hat das erzählende Ich von *LATH!* eine genaue Vorstellung von dem Leser, den es in seiner Autobiographie anspricht und weiß den Eindruck, den seine Selbstinszenierung hervorruft, durchaus zu kontrollieren. Infolgedessen ist V.V. auch, was sein (Wunsch)Erscheinungsbild vor der Leserschaft anbelangt, imstande (abgesehen von einer deutlichen Fehlinterpretation des eigenen geistig-seelischen Leidens), eine weitgehende Kongruenz von primärem und sekundärem Eindruck zu bewirken. Genrebedingt bringt dieser Erzähler in seiner Autobiographie zwar ein hohes Maß an zielgerichteter Selbstöffnung zutage, jedoch gelingt es ihm über die Etablierung zweier verschiedener Ich-Bewusstseinssebenen, sich in seiner Selbstdarstellung bewusst so weit von sich selbst bzw. seiner Lebensgeschichte zu distanzieren, dass eine Gleichzeitigkeit von Selbstenthüllung und -verhüllung stattfindet; der Leser dementsprechend alles 'Wesentliche' über das beschriebene, fast nichts dagegen über das beschreibende Ich erfährt.

Die wohl größte Übereinstimmung zwischen primärem und sekundärem Erscheinungsbild und damit auch einen Eindruck totaler Kontrolle erzielt der namen- und identitätslose Erzähler-Autor von *Bend Sinister*. Bewusst persönliche

Informationen aus seinem eigenen Wirklichkeitsraum ausblendend, erscheint er, völlig mit Eindruckssteuerung befasst, lediglich durch sein auktoriales Schaffen und Wirken in der von ihm präsentierten fiktionalen Welt.

Schöpferische Kontrolle:

Einzig der Erzählerfigur dieses Romans, die bereits als „anthropomorphic deity“ (BS 11) vom Autor in die Handlung eingeführt wird, gelingt es tatsächlich, sich glaubhaft als omnipotenter Gott über die Erzählwelt und die darin eingeschlossene Hauptfigur Krug zu inszenieren. Die Erzähler der anderen vier Romane präsentieren sich zwar auch mehr oder minder bewusst in der Position, Kontrolle zu besitzen bzw. ausüben zu können (man denke hier nur an Kinbotes Äußerung am Ende seines Vorworts: „Let me state that without my notes Shade’s text simply has no human reality at all [...], a reality that only my notes can provide.“ PF 25), scheitern aber letzten Endes alle daran, sich vor den Augen des Lesers glaubhaft als wahrhaftige Wirklichkeits-schöpfer und absolute Kontrollinstanz der von ihnen dargestellten Welt zu präsentieren. Der entscheidende Unterschied zwischen diesen Erzählerfiguren und jener von *Bend Sinister* findet sich in dem Umstand, dass letztgenannte sich als olympischer Herrscher über eine betont künstliche, eindeutig ihrer Imagination entspringende Textwirklichkeit inszeniert, während erstgenannte Erzähler versuchen, diese Position über eine ausdrückliche real erscheinende Textwirklichkeit, ihre eigene Wirklichkeit, zu erlangen. Primäre Kontrolle steht somit sekundärer Kontrolle gegenüber: während der Erzähler-Autor imstande ist, die von ihm fingierten Situationen oder Handlungen in ihrem Fortgang zu beeinflussen bzw. durch sein eigenes Eingreifen ein beliebiges anderes Ende herbeiführen könnte, können die Erzähler von *RLOSK*, *Pnin*, *Pale Fire* und *LATH!* in ihren Erzähltexten alle ausschließlich nur auf Vergangenes zurückblicken. Da sich ihre Schilderungen auf den eigenen Wirklichkeitsraum beziehen, können sie dieses bereits Geschehene zwar rekonstruieren, interpretieren und umstrukturieren, sogar auf die Zukunft projizieren, jedoch nicht mehr zu einem anderen tatsächlichen Ende führen bzw. in seiner Faktizität verändern.

Nun könnte man natürlich behaupten, dass auch Erzählerfiguren wie Kinbote in *Pale Fire* oder V. in *RLOSK* schöpferische Kontrolle über die von ihnen dargestellten Situationen, Handlungen und Figuren besitzen, also ebenso die von ihnen entfaltete Erzählwirklichkeit filtern und selektieren sowie diese mit jenen Mustern und Strukturen versehen, die sie als die ‘Herrscher’ dieser Welt erkennbar

werden lassen. Immerhin präsentieren auch sie gleich dem allmächtigen Erzähler in *Bend Sinister* mit seiner „retrospective machinery“ (BS 77) die von ihnen dargebotenen Wirklichkeiten auf Basis eines eigenen ‘Kompositionsprinzips’,⁵⁸⁸ immerhin erscheinen auch sie in mitunter vielsagender Verkleidung an der Oberfläche der Textwirklichkeit – in zahllosen Parenthesen oder direkter Zuwendung an den Leser. Zu offensichtlich sind in *RLOSK* das Auftreten einer Figur wie Silberman oder in *Pale Fire* die märchenhafte Spiegelwelt Zemblas und die marionettenartigen Bewegungen des Killers Gradus der Phantasie ihrer erzählerischen Darsteller entsprungen. Von entscheidender Relevanz ist hierbei jedoch, dass diese Erzählerfiguren ihre Fiktion nicht als solche erkennen wollen oder können: was für den Leser augenscheinlich eine schöpferische Hervorbringung fingierter Wirklichkeit ist, ist für V. und Kinbote scheinbar nichts anderes als eine authentische Reflektion der von ihnen wahrgenommenen Realität. Indem sie ihre Darstellungen explizit als ‘wahres’ bzw. alleingültiges Abbild von Wirklichkeit präsentieren, erheben sie subjektive Als-Ob-Situationen zu objektiver Realität und geben dadurch einen fehlenden Bezug zu eben dieser zu erkennen. Als **die** Realität oder **die** Wahrheit kann die von ihnen dargebotene Erzählwirklichkeit jedoch nur dann gelten, wenn diese auch unabhängig von ihren Ausführungen innerhalb des Romans existiert, und das genau in der von ihnen beschriebenen Form. Dass dies jedoch nicht der Fall ist, stattdessen eine Vermischung von subjektiver Wirklichkeitsreflektion und (im Falle Kinbotes wahnbedingter) erzählereigener Phantasie stattfindet, zeigte die Analyse beider Romane.

Ähnliches gilt in diesem Zusammenhang auch für die von N. in *Pnin* inszenierte Erzählwelt: die Welt, und insbesondere die darin existierenden Figuren, die dieser in seiner ‘Fiktion’ beschreibt, existiert auch unabhängig von seinen Worten innerhalb des Romans. Auch er erfindet keine (eigenständige) Wirklichkeit neu, sondern gibt der bereits vorhandenen Realität ein anderes, eigenes Erscheinungsbild. Er gewährt einen Blick auf eine von ihm erzählte Textwirklichkeit, die mit seiner

⁵⁸⁸ In *RLOSK* beruht die von V. verfasste Biographie im wesentlichen auf seiner ‘geistigen Verbindung’ zu seinem Halbbruder („bringing up his life bit by bit and soldering the fragments with my inner knowledge“ (RLOSK 31)); in *Pnin* ist es „the ‘naturalization’ of man-made things“ (P 81)), das als N.s Kompositionsprinzip betrachtet werden kann; in *Pale Fire* ‘funktioniert’ Kinbotes Kommentar des Shadeschen Gedichts aufgrund des von ihm praktizierten ‘freien Assoziationsprinzips’ wie „the reproduction of a beloved early Picasso: earth boy leading raincloud horse“ (PF 69); in *LATH!* schließlich baut die Autobiographie V.V. zum einen auf dem inneren, durch seine Tante vorgegebenen Kompositionsprinzip „Come on! Play! Invent the world! Invent reality!“ (LATH! 9) auf, zum anderen durch das von ihm formulierte, eine äußere Struktur vorgebende Kompositionsprinzip: „In this memoir my wives and my books are interlaced monogrammatically like some sort of watermark or *ex libris* design“ (LATH! 85).

eigenen verwoben ist und ihn infolgedessen als deren 'Schöpfer' ausschließt. Durch die zunehmende Verortung seiner selbst in der Pninschen Welt nimmt er zudem seiner Fiktion jene Autonomie und Unantastbarkeit, wie sie bei der Welt Krugs in *Bend Sinister* vorherrscht. Seine Hauptfigur Pnin gewinnt dagegen eine Realität, die auch jenseits der Imaginationskraft N.s Bestand hat.

Was dagegen in *Bend Sinister* beschrieben wird, stellt eine in sich geschlossene Wirklichkeitswelt dar, die nach den gleichen Gesetzen der Physik, Ursache und Wirkung, Zeit etc. funktioniert wie die unsrige, die jedoch nur solange existiert, wie der Erzähler-Autor sie mit Worten und seiner Imaginationskraft festhält. Im Unterschied zu den zuvor aufgeführten Erzählerfiguren weiß diese um die Fiktionalität und die daraus hervorgehende Unbeständigkeit seiner Erzählwelt. Sobald der Erzähler-Autor aufsteht „from among the chaos of written and rewritten pages“ (BS 200), ist die Existenz Krugs und der künstlichen Welt, die ihn umgibt, beendet. Aufgrund der Autonomie und Abgeschlossenheit der fiktiven Welt, die der Erzähler-Autor (außerhalb dieser stehend) präsentiert, kann der Leser darüber hinaus keines der Worte, die über diese Textwirklichkeit geäußert werden, in einen Kontext setzen oder einen Bezugspunkt finden, um deren Authentizität zu hinterfragen. Infolgedessen ist auch jede der dargebotenen erzählerischen Aussagen potentiell wahr. Das bezeichnendste Beispiel hierfür stellt der Austausch der Szenen durch den Erzähler-Autor in dem Kapitel dar, in dem Krug Paduk in seinem Palast besucht („No, it did not go on quite like that.“ (BS 127)). Als Leser sind wir insbesondere in dieser Situation, aber auch im Rest des Romans der Willkür des Erzähler-Autors ausgeliefert und in den Akt der passiven Textrezeption gedrängt. Seine erzählerische Position ist so gewählt, dass er eindeutig alleinig als derjenige erscheint, der die Welt Krugs gestaltet, sowie deren Wahrnehmung durch den Leser kontrolliert.

Trotz deren mitunter (für den Leser) offensichtlichen Abwesenheit ist es bei den Erzählerfiguren von *RLOSK*, *Pnin*, *Pale Fire* und *LATH!* allerdings gerade die subjektive Überzeugung, über Kontrolle zu verfügen, die diese überhaupt dazu veranlasst, in Aktion zu treten. Wie die Romaninterpretation zeigte, versucht auch die Erzählerfigur von *LATH!*, durch eine bewusste Trennung zwischen vergangenem, dargestelltem und gegenwärtigen, erzählenden Ich, den Eindruck einer auktorial gefassten Darstellung seines Lebens zu bewirken, die er nach Belieben formen und sinnstiftend gestalten kann. Allerdings hat im Gegensatz zu *Bend Sinister* das innerhalb der Romanwirklichkeit existierende Leben der Ich-Erzählerfigur auch ohne dessen Darstellung Bestand, d.h. kann den Status der Faktizität nicht ablegen.

In der Folge kann V.V. sicher nicht die alleinige Kontrolle über die Eigenversion seines Lebens streitig gemacht werden, wohl aber die alleinige Kontrolle über die Darstellung seines Lebens überhaupt.

Welche Folgen gerade eine Fehleinschätzung dieses Umstands nach sich ziehen kann, wird wiederum auf sehr deutliche Weise durch die Erzählleistung V.s in *RLOSK* zum Ausdruck gebracht. Dem Irrglaube verfallen, das alleinige Anrecht auf die Darstellung des Lebens seines Halbbruders zu besitzen, begibt er sich in eine illusorische Position, die er und auch die anderen 'weltlichen' Erzähler nicht einnehmen können: der Versuch, gleichzeitig subjektiver Bestandteil einer Wirklichkeit sein zu wollen und über dieser als deren omnipotenter, objektiv wertender Erzählgott zu stehen, kommt einem unmöglich zu realisierenden Spagat gleich.

Täuschung und Glaubwürdigkeit:

Unter dem vorgegeben Aspekt der Kontrolle zieht dies natürlich die Frage nach sich, inwieweit den Erzählerfiguren in ihrer Selbstinszenierung überhaupt eine bewusste Täuschung unterstellt werden kann, oder ob der mit dem Leseakt einhergehende Prozess von Illusionierung und Desillusionierung nicht vielmehr eine Begleiterscheinung der erzählereigenen Selbstillusionierung ist. Wie bei der Analyse der Erzählerfigur von *RLOSK* exemplarisch dargestellt wurde, setzt Täuschung Intentionalität voraus. Diese konnte V. nicht attestiert werden, wohl aber der naive Irrglaube, von dem, was er über seinen Halbbruder berichtet, vollkommen überzeugt zu sein. Auf der Goffmannschen Skalierung⁵⁸⁹ zwischen 'aufrichtigem' und 'zynischem' Darsteller wurde V. bezüglich seiner Aufrichtigkeit infolgedessen, unabhängig von seiner erzählerischen Unzuverlässigkeit und Inkompetenz, als 'aufrichtiger' Erzähler eingestuft.

Geradezu unantastbar in seiner Selbstinszenierung erscheint in puncto seiner Glaubwürdigkeit der Erzähler-Autor von *Bend Sinister*. Im Wissen um seine göttliche bzw. auktoriale Erzählposition lässt dieser den Leser seine erzählerische Allmacht in einem wiederholten Prozess von Illusionierung und Desillusionierung spüren. In seinem oftmals metafiktionalen Umgang mit dem Leser verdeutlicht er mehrfach, dass seine Erzählung eindeutig darauf ausgelegt ist, das kein Detail und auch keine Stelle der Uneindeutigkeit eine andere Interpretation finden soll als die von ihm beabsichtigte. Angesichts der Tatsache, dass er sich zur Verdeutlichung seiner absoluten Kontrolle über die dargestellte Erzählwelt auch der Täuschung als Mittel

⁵⁸⁹ Goffman, E. (1991: 19f).

zum Zweck bedient – wie beispielsweise bei der ‘Korrektur’ von Krugs Begegnung mit Paduk – ist dieser Erzähler unter der Rubrik ‘zynischer’ Darsteller einzuordnen: also als ein Erzähler, der gerade darin eine Befriedigung erfährt, dass ihm der Leser (zumindest bei der Erstlektüre) alle Masken abnehmen muss, die er ihm anbietet.⁵⁹⁰

N. in *Pnin* wiederum kann – ähnlich V. in *RLOSK* – ebenfalls als das Opfer einer Selbsttäuschung betrachtet werden; gleichermaßen ist ihm aber auch der Versuch zu unterstellen, den Leser in der Wahrnehmung seiner Erzählposition täuschen zu wollen. Sein persönlicher ‘Irrglaube’ manifestiert sich hauptsächlich in der anmaßenden Vorstellung, das Leben seines Mitbürgers Pnin nicht aus seiner eigentlichen subjektiv wissensbeschränkten Erzählperspektive, sondern aus einer angeblich auktorialen Position festschreiben zu können. Nur, während der Leser spätestens im siebenten Kapitel die Illusion, der er aufgesessen war, erkennt, scheint N. überhaupt nicht bewusst zu sein, was sein spontaner Wechsel von Seinsbereich und Erzählposition für eine Veränderung der Wahrnehmung seiner Gesamterscheinung, vor allem in Bezug auf Verlässlichkeit und Glaubwürdigkeit, für Folgen hat. So bewusst er sich zuvor als auktorialer Erzähler präsentiert hat, zeigt er, nachdem er die Maske einmal fallen gelassen hat, am Ende nicht einmal mehr die Bemühung, seine tatsächliche Erzählposition und die daran gebundenen existentiellen Limitierungen zu kaschieren. In diesem Sinne ist N. zwar ebenfalls eher als ‘unaufrichtiger’ bzw. ‘zynischer’ Darsteller einzuordnen, allerdings auch als ein Selbstdarsteller, der sich durch ein mangelhaftes Einschätzungsvermögen der Reaktionen seines Publikums auszeichnet, und sich dadurch selbst täuscht. Für ihn gilt genauso wie für V., dass die dargebotenen Inszenierungen nicht in dem von ihnen gewünschten Sinne als ‘einzig wahre’ Biographie Sebastian Knights oder Pnins gelten können, da sie illusions(zer)störende Signale gerade dort präsentieren, wo keine sein dürften, wenn der Eindruck der Echtheit ihrer Schilderungen aufrecht erhalten bleiben soll. Während diese selbstillusioniert und nach bestem (Ge)Wissen weiterhin nur die Existenz einer einzigen (ihrer eigenen) Wirklichkeitsdarstellung propagieren, bilden sich im (desillusionierten) Leser aufgrund der wahrgenommenen Fiktionssignale stattdessen zwei unvereinbare Wahrheitsebenen innerhalb der Romanwirklichkeit heraus.

Einen noch zwiespältigeren Eindruck hinterlässt Kinbote in *Pale Fire*. Obwohl dieser angesichts seiner absurden und offensichtlich einer manifesten Wahnidee entsprungenen Gedichtinterpretation und der damit einhergehenden

⁵⁹⁰ Goffman, E. (1991: 20).

Selbstdarstellung durchaus in eine Reihe mit den ‘aufrichtigen’ Erzählerfiguren einzuordnen ist, stellt sich angesichts seiner metafiktionalen Reflektionen (PF 236) am Ende seiner Ausführungen doch die Frage, ob sein omnipräsenter Wahnglaube nicht vorgespielt ist und tatsächlich nur der Leser getäuscht wird. In diesem Fall wäre er eindeutig ein ‘zynischer’ Darsteller, der, um die Eindrucksbildung seiner Leserschaft zu kontrollieren und einem ersichtlich autobiographischen Gedicht seinen Willen aufzuzwingen, vorsätzlich ein falsches Bild von sich selbst inszeniert; ein Bild, von dem er selbst nicht überzeugt ist, das allerdings in seiner Gestaltung so überzogen wahnsinnig ist, dass es schon wieder glaubhaft wirkt. Den Kommentar einführende Aussagen wie „[my] commentary will certainly satisfy the most voracious reader“ (PF 25) und „Let me state that without my notes Shade’s text simply has no human reality at all“ (PF 25) wären in diesem Kontext dann auch keine Reflektionen seines Wahnsinns, sondern Ausdruck eines kalkulierten Zynismus gegenüber Gedichtautor und Leser; die Aussage „it is the commentator who has the last word“ (PF 25) schließlich eine ‘ehrliche’ Kundgabe seiner Macht als Interpret und Kommentator. Letzten Endes wäre damit die Täuschung des lesenden Publikums eine Täuschung, nach der dieses selbst ‘verlangt’ hat und die es quasi tatsächlich erst auf der letzten Seite des Romans erkennt; die Performanz der Erzählerfigur hingegen eine Bestätigung der Annahme, dass es in der Selbstdarstellung von weitaus größerer Relevanz ist, einen bestimmten Eindruck hervorrufen zu können, als diesem tatsächlich zu entsprechen.

Nabokovs letzter Roman *LATH!* schließlich mag zwar in sich eine Einladung zur Selbsttäuschung für jenen Leser darstellen, der glaubt, darin das Leben des Autors wiedergespiegelt zu sehen; der eigentlich ihr Leben reflektierenden, rein fiktionalen Ich-Erzählerfigur V.V. dagegen ist eine vordergründige Täuschungsabsicht kaum zu unterstellen. Natürlich steht, genretypisch, im Vordergrund seiner Autobiographie auch die eigene, in die Vergangenheit gerichtete Selbstinszenierung, jedoch geschieht dies in seinem Fall unter der Vorgabe einer Rekonstruktion seines Krankheits- und Heilungsprozesses und der damit verbundenen Selbstfindung. Wie dargestellt wurde, sind von V.V. getätigte Falschaussagen deshalb in erster Linie als Akte seiner eigenen Fehldeutung bzw. Selbsttäuschung – dies betrifft vor allem die falsche Krankheitsanamnese – zu werten. Als ‘wahre’ Begebenheiten präsentierte, offensichtliche Phantasiesequenzen stellen gleichermaßen keinen Versuch dar, dem Leser eine falsche Wirklichkeit vorzuspielen, sondern eine Rekonstruktion der verzerrten Wirklichkeitswahrnehmung des alten, von Schizophrenie geprägten Ichs.

Die letzte Seite:

In der Analyse erwies es sich schließlich auch als offensichtlich, dass der den Roman begleitende Wechsel von Illusionierung und Desillusionierung für den Leser in *Pnin* und *RLOSK* nicht ein von der jeweiligen Erzählerfigur gesteuerter Prozess ist, sondern auf inhaltlich-struktureller Ebene deren Kontrollverlust begleitet. Dabei zeigte sich in diesen beiden Romanen, aber auch in den anderen drei analysierten Werken, dass das jeweils letzte Kapitel bzw. die letzten Absätze den Leser nicht nur in die Erzählgegenwart führen, sondern auch ausschlaggebend sind für dessen Gesamteindruck der Inszenierung der Erzählerfiguren. Sämtliche Erzählerfiguren erscheinen in diesem Teil des Romans in enthüllender Weise an der Textoberfläche. Nur, während der Erzähler-Autor in *Bend Sinister* hier den ultimativen Beweis seiner erzählerischen Allmacht darbietet und seinen Protagonisten Krug samt der ihn umgebenden Wirklichkeit einfach auflöst, bzw. an den Ausgangspunkt des Romans – der Pfütze vor seinem Fenster – zurückführt, liefern insbesondere N. in *Pnin* und V. in *RLOSK* an dieser Stelle den ultimativen Nachweis ihrer Kontrolleinbußen. Ersterer entmachtet sich in seinem letzten Kapitel infolge des Wechsels von Perspektive und Seinsebene quasi selbst und verliert seine gesamte vorherige auktoriale Kontrolle, sowohl über Pnin als auch gegenüber dem Leser. Zwar zeigt auch der Erzähler-Autor mit seinem persönlichen Erscheinen am Ende des Romans eine existentielle Beschränktheit in seiner eigenen Wirklichkeit – seinem „comparative paradise“ (BS 200) – jedoch gibt er sich hier nicht wie N. als eigentlicher Teilhaber der Wirklichkeit seiner Hauptfigur zu erkennen. Gekrönt wird der Kontrollverlust N.s durch den Einspruch seines eigenen Protagonisten gegen die über ihn verbreiteten biographischen Einzelheiten („He is a dreadful inventor“ (P 154f.)) und dessen darauf folgende Flucht aus dem Roman auf der letzten Seite, wobei der finale Punkt seines ‘Untergangs’ als auktorialer Erzähler durch eine Nebenfigur gesetzt wird. Wenn Cockerell bezüglich der vom Erzähler zu Anfang des Romans vorgetragenen Reise Pnins nach Cremona eine alternative Version anbringt und N. infolgedessen nicht mehr allein über ‘wahr’ oder ‘falsch’ einer Aussage entscheidet bzw. sich Haupt- und Nebenfigur als ebenbürtige, gleichermaßen die ‘Wahrheit’ sprechende Vermittler ihrer ‘Textwirklichkeit’ erweisen, dann hat der Erzähler seine angebliche auktoriale Macht endgültig verloren.

In *RLOSK* hingegen stellt das letzte Kapitel gleichzeitig den chronologischen Ausgangspunkt, das resümierende Ende der biographischen Aufzeichnungen in der

Erzählgegenwart und den Gipfelpunkt der erzählerischen Selbstillusionierung dar. Da V. es nicht schafft, rechtzeitig an das Totenbett seines Halbbruders zu gelangen, um sich mit diesem zu versöhnen, wird die Biographierecherche zu einem in seinen Augen passenden Mittel, um diese Distanz nachträglich zu überbrücken. Diese Lücke als gefüllt betrachtend, beschließt er seine Biographie mit der finalen Erkenntnis: „I am Sebastian, or Sebastian is I.“ (RLOSK 203) Was für ihn hier selbstverständlich erscheint, ist für den Leser nur bedingt nachvollziehbar; vor allem ist es jedoch die letztendliche Bestätigung des unerschütterlichen Irrglaubens eines ‘Biographen’, die einzig ‘wahre’ Lebensdarstellung Sebastian Knights geschrieben zu haben. In ihrer offensichtlichen und unbedingten Subjektivität erweist sich seine Biographie genauso wenig den vorgebrachten Zielvorstellungen entsprechend, wie er auch nur vermeintlich am richtigen Krankenbett sitzt.

In den letzten Absätzen von *LATH!* schließlich stößt der Leser auf jene Zeilen, auf die letztlich die Struktur der gesamten Autobiographie ausgerichtet ist: die Bekanntgabe der Heilung des Ich-Erzählers in der Erzählgegenwart – obgleich dieser seine wahre Krankheit gar nicht erkennt – einhergehend mit einem eventuellen Wiedererlangen der Kontrolle über Realität und seiner selbst. Deutlichstes Indiz dafür ist der Umstand, dass das ‘Umkehrproblem’, dem er eine, wenn nicht sogar **die** zentrale Stellung in seiner Lebensrekonstruktion zugewiesen hat, mit seinem Ausspruch „And I’m grateful, I’m touched, I’m cured.“ (*LATH!* 253) an dieser Stelle auch für ihn endlich jenen Status gewinnt, den es sowohl von seiner Umgebung als auch von Seiten des Leser schon lange zuvor zugewiesen bekommen hat: den einer Trivialität.

Die letzten Zeilen von Kinbotes Kommentar knüpfen zwar, strukturell einen Rahmen bildend, an den Anfang von *Pale Fire* an, lassen den Leser jedoch auf inhaltlicher Seite mit einem höchst ambivalenten Bild des Erzählers zurück. Zum einen liefert Kinbote hier die entscheidenden Hinweise darauf, dass der Killer nicht Gradus ist, dieser nicht auf Kinbote gezielt hat, jener mit aller Wahrscheinlichkeit das Manuskript *Shades* unrechtmäßig an sich genommen hat und Zembla in seiner Gedichtinterpretation tatsächlich nur aufgrund einer dominanten Wahnidee aus diesem aufersteigt. Zudem erscheint er, am Ende von *Shades* Gedicht angelangt und damit ohne weitere Interpretationsgrundlage zur Inszenierung seines königlichen Ichs am Ende seiner ‘Autobiographie’ angelangt, nahe an der Selbstaufgabe („Yes, better stop. My notes and self are petering out.“ (*PF* 235)), was bereits manchen

Leser⁵⁹¹ zu Spekulationen über eine mögliche Selbstmordabsichten der Erzählerfigur veranlasste. Zum anderen zieht er hier aber auch diesen scheinbar soeben bestätigten Eindruck eines immanenten Kontrollverlusts über Realität und sich selbst wieder in Zweifel, wenn er mit seiner hypothetischen Überlegung über seine Zukunft und die Möglichkeit, eine (selbst) erfundene, in sich geschlossene Welt bis in alle Ewigkeit erneut und erneut zu durchlaufen, auf wenigen Zeilen das dem Leser vermittelte Bild seiner gesamten Inszenierung in scheinbar vollem Bewusstsein in eine Fiktion verwandelt. Ist die Darstellung der Erzählwelt bis dahin von einem im Grunde verabsolutierten Solipsismus der Erzählerfigur geprägt, veranlasst diese auf wenige Zeilen beschränkte 'Außenbetrachtung' zu einer grundsätzlichen Neubewertung Kinbotes. Jedoch erst, wenn der Leser schließlich im genauen Studium des dem Kommentar hinzugefügten Stichwortverzeichnisses entdeckt, dass der Erzähler, der von sich glauben machen möchte, dass er der letzte König von Zembla sei, ihm über den gesamten Verlauf seines Erzähltextes unter einer falschen Identität gegenübergetreten ist und gar nicht Kinbote sondern Botkin heißt, ist dem beständigen (Des)Illusionierungsprozess ein finaler, obgleich keinesfalls sämtliche Fragen lösender Punkt gesetzt. Der Leser wird dadurch angehalten, die gesamte Inszenierung der Erzählerfigur noch einmal, unter neuer Perspektive, zu interpretieren. Die Inszenierung Kinbotes gewinnt so beständig neue Facetten hinzu, wobei jede weitere oder erweiterte Interpretation zwar eine mögliche, nie aber die eine definite darstellt.

Resümee:

Resümierend lässt sich nunmehr folgendes Ergebnis für diese Arbeit hervorheben und festhalten: Einerseits präsentieren sich alle Erzähler als rollenbewusste Vermittler der jeweilig von ihnen dargestellten Erzählwirklichkeit. Alle Erzähler leben sich augenscheinlich in der Fiktion aus, präsentieren fingierte Welten, die erkennbar Als-Ob-Situationen darstellen und liefern Hinweise darauf, dass das von ihnen Dargestellte ein Produkt ihrer Imagination ist.

Andererseits sind durchaus nicht alle Erzählerfiguren wahrhaftig in Kontrolle über ihre Inszenierung: weder erkennen sie die Erzählwelt, die sie vermitteln, als Produkt ihrer eigenen Phantasie, noch realisieren sie, dass es außer ihrer subjektiven Sicht auf die Dinge, die sie beschreiben, auch andere Perspektiven geben könnte,

⁵⁹¹ So zum Beispiel in den Aufsätzen von Sharpe, T. (1991: 93f.) oder Boyd, B. (1997: 181f.).

noch stimmt das Bild, das sie glauben von sich selbst zu vermitteln, notwendigerweise mit dem Wahrnehmungsbild des Lesers überein.

Die Frage, ob die Erzählwelt vom jeweiligen Erzähler bewusst oder unbewusst als Fiktion präsentiert wurde, erwies sich in diesem Zusammenhang letztlich als das entscheidende Kriterium für die Bewertung der erzählerischen Selbstinszenierung unter dem Aspekt von Kontrolle. Dabei zeigte sich, dass gar nicht so sehr jener Standpunkt von absoluter Gewichtigkeit ist, den der Erzähler vom Autor zugewiesen bekommen hat (auktorial vs. weltlich), sondern in weitaus höherem Maße vor allem der Standpunkt, den dieser in seinem eigenen Rollenbewusstsein einnimmt. Nur die Erzähler, die eine sowohl 'existentielle' als auch erzählerische Distanz zur dargestellten Wirklichkeit einnehmen und diese innerhalb der Romanwirklichkeit als 'fingiert' präsentieren, vermitteln einen Eindruck tatsächlich vorhandener Kontrolle. Jene dagegen, die infolge einer zu gering ausfallenden Distanz zur Erzählwelt, und entgegen der offenkundigen Fiktionalität ihrer Erzählwelt der Illusion unterlegen sind, die (eigene, subjektive) Wirklichkeit, die sie schreiben und schöpfen, zur allgemeingültigen, objektiven Sicht (v)erklären zu können, erzeugen mit ihrer (Selbst)Inszenierung das Bild zwar eingebildeter, jedoch nicht wirklich vorhandener Kontrolle.

Mit diesem Ergebnis wurde letztendlich auch die Annahme bestätigt, dass sich die eigene Wirklichkeit über die Grenzen der Subjektivität hinaus nur bedingt, bzw. wahrhaftig nur von außen kontrollieren lässt. Zwar kann das Bewusstsein und die daraus hervorgehende Phantasie den eigenen Wirklichkeitsraum übersteigen, die körperliche Existenz und die daran gebundenen weltlichen Fähigkeiten können dies jedoch nicht. Wahre 'göttliche' Kontrolle über menschliche Mysterien wie Zufall, Schicksal, Leben oder Tod kann schlussendlich nur dann erreicht werden, wenn sie nach innen, also auf jene künstliche Welten gerichtet ist, die vom erzählenden Schöpfer selbst hervorgebracht und von diesem bewusst mit dem Prädikat 'Fiktion' versehen wurden. Ob dies allerdings überhaupt erstrebenswert ist, bleibt fraglich, da es doch gerade die Unkontrollierbarkeit dieser Mysterien ist, die das Leben in seinem ständigen Fortschreiten erst lebenswert macht. Absolute Kontrolle über die eigene Wirklichkeit ist, wie jeder andere erreichte Idealzustand, theoretisch reizvoll, tatsächlich langweilig.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking Glass and Other Writings*. London, Glasgow: Collins, 1954.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Italienische Reise*. hrsg. von Andreas Beyer/Norbert Miller. München: Carl Hanser. 1985.
- Nabokov, Vladimir. *Ada or Ardor. A Family Chronicle*. Greenwich, Conn.: Fawcett Publications, 1969.
- Nabokov, Vladimir. *Bend Sinister*. London: Penguin Books, 2001.
- ---. *Lolita*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1955.
- ---. *Lectures on Russian Literature*. hrsg. von Fredson Bowers. New York: Harcourt B. Jovanovich & Brucoli Clerk, 1980.
- ---. *Look at the Harlequins!* New York: Random House, 1990
- ---. *Pale Fire*. London: Penguin Books, 1991.
- ---. *Pnin*. London: Penguin Books, 2000.
- ---. "Pushkin, or the Real and the Plausible" in: *New York Review of Books*. 31.3.1988. S. 40.
- ---. *The Real Life of Sebastian Knight*. New York: Penguin, 1982.
- ---. *Speak, Memory*. New York: G.P Putnam's Sons, 1967.
- ---. *Strong Opinions*. New York: Random House, 1990.
- ---. *Transparent Things*. New York: Penguin, 1987.
- Shakespeare, William. *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare: Timon of Athens*. bearb. von H.J. Oliver. London: Methuen & Co Ltd. 1951.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. hrsg. von Brian McGuinness u. Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- Zweig, Stefan. "Phantastische Nacht" aus: Stefan Zweig. *Amok. Novellen einer Leidenschaft*. Stockholm: S. Fischer Verlag, 1950.

Sekundärliteratur:

- Abrams, M. H. *A glossary of literary terms*. 7. Aufl. Forth Worth u.a.: Harcourt Brace College Publ., 1999.
- Alexandrov, Vladimir. *Nabokov's Otherworld*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. hrsg. von Vladimir Alexandrov. New York: Garland, 1995.
- Arendt, Hannah. *Macht und Gewalt*. München: Piper, 1975.
- Argyle, Michael. *Körpersprache & Kommunikation*. Paderborn: Jungfermann. 1996.
- Argyle, Michael. *Soziale Interaktion*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1975.
- Arkin, R.M. "Self-presentation styles" in: *Impression-management theory and social psychology research*. hrsg. von J.T. Tedeschi. New York: Academic Press, 1981. SS. 311-333.
- *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, Band1: Literaturwissenschaft*. hrsg. von Heinz Ludwig Arnold u.Volker Sinemus. München: Dt. Taschenbuch Verlag. 1973.
- Asch, Solomon E. "Forming impressions of personality" in: *Journal of Abnormal and Social Psychology*. Bd. 41. New York: Johnson, 1946. SS. 258-290.
- Averill, J.R. "Personal control over aversive stimuli and its relationship to stress" in: *Psychological Bulletin*, Bd.80. Washington D.C.: American Psychol. Assoc., 1973. SS. 286-303.
- Bader, Julia. *Crystal land: artifice in Nabokov's english novels*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Barabtarlo, Gennady. *Aerial view: essays on Nabokov's art and metaphysics*. Bern, New York: Peter Lang, 1993.
- Barabtarlo, Gennady. *Phantom of fact: a guide to Nabokov's Poem*. Ann Arbor, MI: Ardis, 1989.
- Barthes, Roland. "Der Tod des Autors." (1968) in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. hrsg. von Fotis Jannidis. Stuttgart: Reclam, 2000. SS. 185-197.
- Begnal, Michael H. "The fledgling fictionalist: *The Real Life of Sebastian Knight*" aus: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/forians.htm>, 7/1996.
- Bem, D.J. "Self-perception theory" in: *Advances in Experimental Social Psychology*. Bd.6. New York: Academic Press, 1972. SS. 1-62.

- Biedermann, Hans. *Knaurs Lexikon der Symbole*. hrsg. von Gerhard Riemann. München: Droemer Knaur, 1989.
- Bierhoff, Hans Werner. *Personenwahrnehmung. Vom ersten Eindruck zur sozialen Interaktion*. Berlin u.a.: Springer, 1986.
- *Lolita*. hrsg. von Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1993.
- *Modern critical views: Vladimir Nabokov*. hrsg. von Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1987.
- Bolinger, Dwight. *Language – the loaded weapon*. London u.a.: Longman, 1996.
- Booth, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 2. Aufl., Chicago u.a.: University of Chicago Press, 1983.
- *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. hrsg. von Dieter Borchmeyer/Viktor Zmegac. Frankfurt a.M: Athenäum, 1987.
- Boyd, Brian. "Shade and shape in *Pale Fire*." in: *Nabokov Studies*. Bd.4. Los Angeles, CA: Schlacks, 1997. SS. 173-224.
- Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov: The American years*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.
- *Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden*. 19. völl. neu bearb. Aufl. Mannheim: F.A. Brockhaus, 1992.
- *Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Band: Gotl-Herp*. 20. überarb. & aktual. Aufl. Mannheim: F.A. Brockhaus, 1996
- Bruss, Elizabeth W. "Die Autobiographie als literarischer Akt" in: *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgemeinschaft, 1998. SS. 258-279.
- Bullock, Richard. "Humbert the character, Humbert the writer." in: *Lolita*. hrsg. von Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1993. SS. 90-104.
- Burke, Seán. *The death and return of the author. Criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. 2. Aufl. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- Carroll, Lewis. *Alice's adventures in Wonderland, Through the looking-glass and other writings*. London, Glasgow: Collins, 1954.
- Chandler, Marylin R. *A healing art. Regeneration through autobiography*. New York, London: Garland Press. 1990.
- Clifton, Gladys. "Humbert Humbert and the limits of artistic license." in: *Nabokov's fifth arc: Nabokov and others on his life's work*. hrsg. von Julius Edwin Rivers und Charles Nicol. Austin: University of Texas Press, 1982. SS. 153-170.

- *The letters of Lewis Carroll*. hrsg. von Morton N. Cohen. New York: Oxford University Press, 1979.
- Connolly, Julian W. "Pnin. The wonder of recurrence and transformation" in: *Nabokov's fifth arc: Nabokov and others on his life's work*. hrsg. von Julius Edwin Rivers und Charles Nicol. Austin: University of Texas Press, 1982. SS. 195-210.
- *Columbia dictionary of quotations*. N.Y: Columbia University Press, 1993.
- *Nabokov and his fiction: new perspectives*. hrsg. von J. W. Connolly. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Cornwell, Neil. *Vladimir Nabokov*. Plymouth, U.K.: Northcote House in association with the British Council, 1999.
- Cowart, David. "Art and exile: Nabokov's *Pnin*". *Studies in American fiction*. Bd.10(2). Boston, MA, 1982. SS. 197-207.
- Crick, Bernard. *George Orwell: a life*. Boston: Little, Brown & Co, 1980.
- Cuddon, J.A. *A dictionary of literary terms and literary theory*. 4. Aufl. Oxford: Blackwell, 1998.
- Dauenheimer, Dirk/Dieter Frey/Olaf Parge/Jochen Haisch. "Die Theorie sozialer Vergleichsprozesse". in: *Theorien der Sozialpsychologie, Bd.1: Kognitive Theorien der Sozialpsychologie*. hrsg. von Dieter Frey/Martin Irle. Bern, Göttingen u.a.: Huber, 1993. SS. 81-121.
- *Diagnostisches und Statistisches Manual Psychischer Störungen. Textrevision. (DSM-IV-TR)*. Dt. Bearb. & Eingef. von H. Saß/H.-U. Wittchen/M. Zaudig/I. Houben. Göttingen, Bern u.a.: Hogrefe, 2003.
- Dilthey, Wilhelm. "Das Erleben und die Selbstbiographie" in: *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgemeinschaft, 1998. SS. 21-33.
- Doctorow, E.L. *City of God*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2001.
- *Dorsch. Psychologisches Wörterbuch*. hrsg. von Hartmut O.Häcker/Kurt-H. Stapf. 14. vollst. überarb. & erw. Aufl. Bern, Göttingen u.a.: Verlag Hans Huber, 2004.
- *Duden. Das Bedeutungswörterbuch*. hrsg. von Dudenredaktion. 3. neu bearb. & erw. Aufl. Mannheim u.a.: Dudenverlag, 2002.
- *Duden. Etymologie. Herkunftssprache der deutschen Sprache*. Günther Drosdowski. 2. völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1989.

- Edelstein, Marilyn. "Pale Fire: The art of consciousness" in: *Nabokov's fifth arc*. hrsg. von J.E. Rivers & Charles Nicol. Austin, TX: University of Texas Press, 1982. SS. 213-223.
- von Ehrenfels, Christian. "Über Gestaltqualitäten" in: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*. Bd.14. Leipzig, 1922. SS. 7-29.
- Jechenbaum, Boris. "Wie Gogols Mantel gemacht ist" in: *Russischer Formalismus*. hrsg. von Jurij Striedter. 4. Auflage. München: Fink Verlag, 1988. SS. 123-160.
- Jechenbaum, Boris. "Die Illusion des *skaz*" in: *Russischer Formalismus*. hrsg. von Jurij Striedter. 4. Auflage. München: Fink Verlag, 1988. SS. 161-168.
- Ekman, Paul. *Weshalb Lügen kurze Beine haben: über Täuschungen und deren Aufdeckung im privaten und öffentlichen Leben*. Berlin [u.a.] : de Gruyter, 1989.
- Ekman, Paul/Wallace V. Friesen. "Nonverbal leakage and clues to deception" in: *Psychiatry*. Bd.32. New York: Guilford, 1969. SS. 88-105.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen*. Frankfurt a.M., 1988.
- Falkenberg, Gabriel. *Lügen. Grundzüge einer Theorie sprachlicher Täuschung*. Tübingen: Niemeyer, 1982.
- Fast, Julius. *Körpersprache*. Hamburg: Rowohlt, 1995.
- Felser, Georg. *Werbe- und Konsumentenpsychologie. Eine Einführung*. Stuttgart: Schaeffer-Poeschel, 1997.
- Fiedler, Klaus/Herbert Bless. "Soziale Kognition" in: *Sozialpsychologie. Eine Einführung*. hrsg. von M. Hewstone/K. Jonas/W. Stroebe. 4. überarb. u. erw. Aufl. Berlin u.a.: Springer, 2003. SS. 125-164.
- Fields, Andrew. *Nabokov: his life in art*. Boston: Little, Brown & Co, 1967.
- Fiske, Susan T./Shelley E. Taylor. *Social Cognition*. New York u.a.: McGraw-Hill, 1991.
- *The handbook of Social Psychology*. hrsg. von Susan T. Fiske/ Daniel T. Gilbert/ Gardner Lindsey. New York: McGraw-Hill, 1998.
- Fitzek, H./Salber, W. *Gestaltpsychologie. Geschichte und Praxis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- Foucault, Michel. "Was ist ein Autor?" (1969). in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. hrsg. von Fotis Jannidis. Stuttgart: Reclam, 2000. SS. 198-232.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'natural' narratology*. London u.a.: Routledge, 1996.

- Fowler, Douglas. *Reading Nabokov*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.
- Fraysse, Suzanne. "Look at the Harlequins! or: The construction of an autobiography through the reader-writer relationship" in: *Cynos*. Bd.10/1. Nice: U.F.R., 1993. SS. 143-149.
- Frey, Dieter/Eva Jonas. "Die Theorie der kognizierten Kontrolle" in: *Theorien der Sozialpsychologie, Bd.3: Motivations-, Selbst- und Informationsverarbeitungstheorien*. hrsg. von Dieter Frey/Martin Irle. Bern: Huber, 2002. SS. 13-50.
- Frey, Dieter/Gabrielle Osnabrügge/Dagmar Stahlberg. "Die Theorie des Selbstwertschutzes und der Selbstwerterhöhung" in: *Theorien der Sozialpsychologie, Bd.3: Motivations- und Informationsverarbeitungstheorien*. hrsg. von Dieter Frey/Martin Irle. Bern, Göttingen u.a.: Huber, 1985. SS. 79-124.
- Friedemann, Käte. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig: Haessel Verlag, 1910.
- Friedman, Howard S./Joan S. Tucker. "Language and deception" in: *handbook of Language and Social Psychology*. hrsg. von Howard Giles/W. Peter Robinson. New York u.a.: John Wiley & Sons, 1990. SS. 257-270.
- Fromberg Schaeffer, Susan. "Bend Sinister and the novelist as antropomorphic deity" in: *Centennial Review*. Bd.17/2. East Lansing, MI: College, 1973. SS. 115-155.
- Garrett-Goodyear, J.H. "The rapture of endless approximation?: The role of the narrator in *Pnin*." in: *Journal of Narrative Technique*. Bd.16/3. Ypsilanti, MI: Mich. Univ. Press, 1986. SS. 192-203.
- Gass, Robert H./John Seiter. *Persuasion, social influence, and compliance gaining*. Boston u.a.: Allyn and Bacon, 1999.
- Genette, Gerard. *Die Erzählung*. München: W. Fink, 1994.
- Gerhardt, Volker. *Vom Willen zur Macht*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1996.
- Gerigk, Horst-Jürgen. "Titelträume. Eine Meditation über den literarischen Titel im Anschluß an Werner Bergengruen, Leo H. Hoek und Arnold Rothe" in: *Titel - Text - Kontext: Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*. hrsg. von Jochen Mecke/Susanne Heiler. Glienicke, Berlin u.a.: Galda & Wilch, 2000. SS. 21-28.

- Gessner-Utsch, Bettina. *Subjektiver Roman. Studien zum Verhältnis von fiktionalen Subjektivitäts- und Wirklichkeitskonzeptionen in England vom 18. Jahrhundert bis zum Modernismus*. Frankfurt: Peter Lang, 1994.
- Goffman, Erving. *Wir alle spielen Theater: die Selbstdarstellung im Alltag*. München u.a.: Piper, 1991.
- Goldschweer, Ulrike. *Das Komplex im Konstruieren: Der Beitrag der Chaos-Theorie für die Literaturwissenschaft*. Bochum: Projekt-Verlag, 1998.
- Gove, Antonina Filonov. "Multilingualism and ranges of tone in Nabokov's *Bend Sinister*" in: *Slavic Review* (New York), Bd. 32(1), 1972. SS. 79-90.
- Grabes, Herbert. *Erfundene Biographien: Vladimir Nabokovs englische Romane*. Tübingen: Niemeyer, 1975.
- Grams, Paul L. "Pnir: The biographer as meddler" in: *A book of things about Vladimir Nabokov*. hrsg. von Carl R. Proffer. Ann Arbor, MI: Ardis, 1974. SS. 193-202.
- Green, Geoffrey. *Freud and Nabokov*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1988.
- Grimm, Jakob u. Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch. (3. Band)*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1984.
- Gusdorf, Georges. "Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie" in: *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgemeinschaft, 1989. SS. 121-147.
- Haegert, John. "The Americanization of Humbert Humbert." in: *Lolita*. hrsg. von Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1993. SS. 120-133.
- Haegert, John. "The author as reader as Nabokov: text and pretext in *Pale Fire*" in: *Texas studies in literature and language*. Bd. 26/4. Austin, TX: Univ. of Texas Press, 1984. SS. 405- 424.
- *Harenberg Lexikon der Sprichwörter und Zitate*. 2. Auflage. Dortmund: Harenberg, 2001.
- Hartlaub, G.F. *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. München: R. Piper & Co. Verlag. München, 1951.
- Hennard, Martine. "Playing a game of worlds in Nabokov's *Pale Fire*" in: *MFS: Modern fiction studies*. Bd.40/2. Baltimore, MD: John Hopkins Univ. Press, 1994. SS. 299-317.

- Hinton, Perry R. *The psychology of interpersonal perception*. London u.a.: Routledge, 1995.
- Hof, Renate. *Das Spiel des unreliable narrator. Aspekte unglaublichen Erzählens im Werk Vladimir Nabokovs*. München: Fink, 1984.
- Holtgraves, Thomas. "The language of self-disclosure" in: *Handbook of language and Social Psychology*. hrsg. von Howard Giles/W. Peter Robinson. New York u.a.: John Wiley & Sons, 1990. SS. 191-208.
- Hüppe, Barbara. *Von Wortspielen zu Weltspielen. Elemente postmodernen Erzählens in Vladimir Nabokovs englischen Romanen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 2003.
- Hyde, G.M. *Vladimir Nabokov. America's Russian novelist*. London: Marion Boyars, 1977.
- Imhof, Rüdiger. *Contemporary metafiction: a poetological study of metafiction in English since 1939*. Heidelberg: Winter, 1986.
- *Internationale Klassifikation psychischer Störungen. (ICD-10) Kapitel V (F). Klinisch-diagnostische Leitlinien*. übers. & hrsg. von H. Dilling/W. Mombour/M.H. Schmidt. Bern, Göttingen u.a.: Verlag Hans Huber, 2000.
- Iser, Wolfgang. "Akte des Fingierens, oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?" in: *Funktionen des Fiktiven*. hrsg. von Dieter Henrich/Wolfgang Iser. München: Fink, 1983.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 3.Aufl. München: Fink, 1990a.
- Iser, Wolfgang. *Die Appellstruktur der Texte*. Konstanz: Universitäts-verlag, 1971.
- Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- Iser, Wolfgang. *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*. Konstanz: Universitätsverlag, 1990b.
- Jahn, Manfred. "Package deals, Exklusionen, Randzonen: das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen" in: *Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. hrsg. von Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998. SS. 81-106.
- Janik, Dieter. *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks*. Bebenhausen: Verlag Lothar Rotsch, 1973.

- Johnson, D. Barton. "Dementia's incestuous children" in: *Modern critical views: Vladimir Nabokov*. hrsg. von Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1987. SS. 223-234.
- Johnson, D. Barton. "Look at the Harlequins!" in: *The Garland companion to Vladimir Nabokov*. hrsg. von Vladimir E. Alexandrov. New York: Garland, 1995. SS. 330-340.
- Johnson, D. Barton. "The ambidextrous universe of Nabokov's *Look at the Harlequins!*" in: *Critical essays on Vladimir Nabokov*. hrsg. von Phyllis A. Roth. 1984. SS. 202-214.
- Johnson, D. Barton. *Worlds in regression: some novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor: Ardis, 1985.
- Jones, Edward E./Thane S. Pittman. "Toward a general theory of strategic self-presentation" in: *Psychological perspectives on the self. Vol.1* hrsg. von Jerry Suls. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1982.
- Kain, Patricia: *How to Do a Close Reading*, URL: <http://www.fas.harvard.edu/~wricntr/documents/CloseReading.html>, 1998.
- Katz, Albert M./Virginia T. Katz. "Introduction" in: *Foundations of nonverbal communication: readings, exercises, and commentary*. hrsg. von Albert M. Katz/Virginia T. Katz. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983.
- Kayser, Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk: eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern: Francke, 1948.
- Kecht, Maria Regina. *Das Groteske im Prosawerk von Vladimir Nabokov*. Bonn: Bouvier, 1983.
- Kernan, Alvin B. "The audience disappears in Nabokov's *Pale Fire*" in: *Modern Critical Views: Vladimir Nabokov* hrsg. von Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1987. SS. 101-126.
- Kincaid, James R. "Coherent readers, incoherent texts" in: *Critical inquiry*. Chicago, Ill.: Univ. Press, Sommer 1977. SS. 781-802.
- Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. bearb. von Elmar Seebold. 24., durchges. u. erw. Auflage. Berlin, N.Y.: Walter de Gruyter, 2002.
- Köhnken, Günter. *Glaubwürdigkeit. Untersuchungen zu einem psychologischen Konstrukt*. München: Psychologie Verlags Union, 1990.
- Koopmann, Helmut. "Die Biographie" in: *Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*. hrsg. von Klaus Weissenberger. Tübingen: Niemeyer, 1985. SS. 45-65.

- Korte, Barbara. *Körpersprache in der Literatur: Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa*. Tübingen, Basel: Francke, 1983.
- Leary, Mark R. *Self-Presentation: Impression-Management and interpersonal behaviour*. Boulder, Color. u.a.: Westview Press, 1996.
- Lee, L. L. "Bend Sinister: Nabokov's political dream" in: *Nabokov the man and his work*, hrsg. von L.S. Dembo. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1967. SS. 95-105.
- Lee, L.L. *Vladimir Nabokov*. Boston: G.K. Hall, 1976.
- Lejeune, Philippe. "Der autobiographische Pakt" in: *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgemeinschaft, 1998. SS. 214-257.
- Lenke, Nils/Hans-Dieter Lutz/Michael Sprenger. *Grundlagen sprachlicher Kommunikation*. München: Fink, 1995.
- *Lexikon der Biologie. In 15 Bänden*. Red. Rolf Sauermost/Doris Freudig. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 1999.
- *Lexikon der Psychologie*. Bd.2/5. Heidelberg, Berlin: Spektrum Akademischer Verlag, 2001.
- Lobentanzer, Hans. *Gedichtinterpretation. Grundlagen - Beispiele - Übungen*. München: Ehrenwirth, 1988.
- Lokrantz, Jessie Thomas. *The underside of the weave: some stylistic devices used by Vladimir Nabokov*. Upsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1973.
- Lorenz, Edward N. "Deterministic nonperiodic flow" in: *Journal of the Atmospheric Sciences*, Bd.20/2, Boston MA: American Meteorolog. Soc., 1963. SS. 130-141.
- Maddox, Lucy. "Pnin" in: *Modern critical views: Vladimir Nabokov*, hrsg. von Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1987. SS. 143-156.
- Maddox, Lucy. *Nabokov's novels in English*. Athens: University of Georgia Press, 1983.
- Mallarmé, Stephane. "Crisis in verse" in: *Symbolism: an anthology*, übers. & hrsg. von T.G. West. London: Methuen, 1980. SS. 1-11.
- Martynkewicz, Wolfgang. *Selbstinszenierung. Untersuchungen zum psychosozialen Habitus Arno Schmidts*. München: edition text & kritik, 1991.
- McCarthy, Mary. "A bolt from the blue" in: Nabokov, Vladimir. *Pale Fire*. London: Penguin Books, 1991. SS. V-XXII.

- Mecke, Jochen. "Randbezirke des Hypertextes" in: *Titel - Text - Kontext: Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*. hrsg. von Jochen Mecke/Susanne Heiler. Gliencke, Berlin u.a.: Galda & Wilch, 2000. SS. 51-72.
- Meyer, Priscilla. "Etymology and Heraldry: Nabokov's Zemblan translations: A bot on the Nabokov escutcheon" in: *Texas studies on literature and language*. Bd. 29/4. Austin, TX: University of Texas Press, 1987. SS. 432-441.
- Misch, Georg. "Begriff und Ursprung der Autobiographie" in: *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgemeinschaft, 1998. SS. 33-55.
- Moody, Fred. "At Pnin's center" in: *Russian literature triquarterly*. Bd.14. Ann Arbor, MI: Ardis, 1976. SS. 70-83.
- Morton, Donald E. *Vladimir Nabokov*. New York: F. Ungar Pub. Co, 1974.
- Moskowitz, Gordon, B. *Social cognition. Understanding self and others*. New York, London: Guilford Press, 2005.
- Mummendey, Hans Dieter. *Psychologie der Selbstdarstellung*. Göttingen, Bern u.a.: Hogrefe, 1995.
- Mummendey, Hans Dieter. "Selbstdarstellungstheorie". in: *Theorien der Sozialpsychologie, Bd.3: Motivations-, Selbst- und Informationsverarbeitungstheorien*. hrsg. von Dieter Frey/Martin Irle. Bern: Huber, 2002. SS. 212-233.
- Mummendey, Hans Dieter/Heinz-Gerhard Bolten. "Die Impression-Management-Theorie". in: *Theorien der Sozialpsychologie, Bd.3: Motivations- und Informationsverarbeitungstheorien*. hrsg. von Dieter Frey/Martin Irle. Bern: Huber, 1985. SS. 57-77.
- *Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and others on his life's work*. hrsg. von Ch. Nicol u. J.E. Rivers. Austin: University of Texas Press, 1982.
- *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. hrsg. von Ansgar Nünning. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004.
- Nünning, Ansgar. "Unreliable narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens" in: *Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. hrsg. von Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998. SS. 3-39.
- Nünning, Ansgar. "Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion" in: *Fakten und Fiktionen. Strategien fiktionalbiographischer*

Dichterdarstellungen im Roman, Drama und Film seit 1970. hrsg. von Christian von Zimmermann. Tübingen: Narr, 2000.

- Olcott, Anthony. "The author's special intention: A study of *The Real Life of Sebastian Knight*" in: *A book of things about Vladimir Nabokov.* hrsg. von Carl R. Proffer. Ann Arbor, MI: Ardis, 1974. SS. 104-121.
- Olson, Lance. *Lolita: a janus text.* New York: Twayne, 1995.
- *Nabokov. The critical heritage.* hrsg. von Norman Page. London: Routledge and Kegan Paul, 1982.
- Park, Robert Ezra. *Race and culture.* Glencoe, Ill.: The Free Press, 1950.
- Patteson, R.F. *The viewer and the view: perception and narration in Nabokov's English novels.* Ph.D. University of Pennsylvania, 1975.
- Pifer, Ellen. "Her monster, his nymphet: Nabokov and Mary Shelley" in: *Nabokov and his fiction.* hrsg. von Julian W. Connolly. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1999. SS. 158-176.
- Pifer, Ellen. *Nabokov and the novel.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980.
- Pifer, Ellen. *Vladimir Nabokov's Lolita: a casebook.* Oxford: Oxford University Press, 2003.
- *Vladimir Nabokov. A tribute.* hrsg. von Peter Quenell. New York: Morrow & Co, 1980.
- Richter, David H. "Narrative entrapment in *Pnin* and *Sign and Symbols*" in: *Papers on language and literature.* Bd.20. Edwardsville, IL: Southern Illinois University, 1984. SS. 418-430.
- Rimmon, Shlomith. "Problems of voice in Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight*" in: *Critical essays on Vladimir Nabokov.* hrsg. von Phyllis A. Roth. Boston, MA: G.K. Hall, 1984. SS. 109-129.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative fiction. Contemporary poetics.* London, New York: Routledge, 1991.
- Rose-Werle, Kordula. *Harlekinade: Genealogie und Metamorphose. Struktur und Deutung des Motivs bei J.D. Salinger und V. Nabokov.* Frankfurt a.M.: Lang, 1979.
- *Critical essays on Vladimir Nabokov.* hrsg. von Ph. A. Roth. Boston: G.K. Hall, 1984.
- Rothe, Arnold. *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte.* Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1986.

- Rowe, W.W. *Nabokov's deceptive world*. New York: New York University Press, 1971.
- Ruhleder, Rolf H. *Rhetorik. Kinesik. Dialektik: Redegewandtheit, Körpersprache, Überzeugungskunst*. 13. Auflage. Bonn u.a.: Rentrop, 1997.
- Schabert, Ina. "Die Postmoderne und danach. Geschichtserfahrungen im englischen Roman der Gegenwart" in: *Ästhetik der Geschichte*. hrsg. von Johann Holzner/ Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck: Universität Innsbruck, 1995.
- Schabert, Ina. *In quest of the other person. Fiction as biography*. Tübingen: Francke Verlag, 1990.
- Scherer, Klaus Rainer. *Non-verbale Kommunikation. Ansätze zur Beobachtung und Analyse der außersprachlichen Aspekte von Interaktionsverhalten*. 3. Aufl. Hamburg: Buske, 1970.
- Schlenker, B.R. *Impression-Management: The self-concept, social identity, and interpersonal relations*. Belmont: Brooks/Cole. 1980.
- Schneider, D.J. "Tactical self-presentations: toward a broader conception." in: *Impression-management theory and social psychology research*. hrsg. von J.T. Tedeschi. New York: Academic Press, 1981. SS. 23-40.
- Schütz, Alfred. *Der sinnhafte Ausbau der sozialen Welt: eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- Shumaker, Wayne. "Die englische Autobiographie. Gestalt und Aufbau" in: *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hrsg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgemeinschaft, 1998. SS.75-120.
- Schuman, S. *Vladimir Nabokov. A reference guide*. Boston, Mass.: Hall, 1979.
- Schwalm, Helga. *Dekonstruktion im Roman: erzähltechnische Verfahren und Selbstreflexion in den Romanen von Vladimir Nabokov und Samuel Beckett*. Heidelberg: Winter, 1991.
- Shute, J.P. *Nabokov and Freud: The play of power*. Diss. University of California: Los Angeles, 1983.
- Sisson, Jonathan B. "The Real Life of Sebastian Knight" in: *The garland companion to Vladimir Nabokov*. hrsg. von Vladimir E. Alexandrov. New York: Garland, 1995. SS. 633-643.

- Skinner, Ellen A. "A guide to constructs of control" in: *Journal of Personality and Social Psychology*. Bd.71/3, Washington, DC: American Psychological Assoc., 1996. SS. 549-570.
- Sommer, Volker. *Lob der Lüge. Täuschung und Selbstbetrug bei Mensch und Tier*. München: C.H. Beck, 1993.
- Snyder, M. "Self-monitoring processes" in: *Advances in Experimental Social Psychology*. Bd.12. hrsg. von L. Berkowitz. N.Y.: Academic Press, 1979. SS. 85-128.
- Sprowles, Alden. "Preliminary annotation to Charles Kinbote's Commentary on *Pale Fire*" in: *A Book of Things about Vladimir Nabokov* hrsg. von Carl R. Proffer. Ann Arbor, MI: Ardis, 1974. SS. 226-248.
- Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979.
- Stegner, Page. *Escape into aesthetics: the art of Vladimir Nabokov*. New York: Dial Press, 1966.
- Stuart, Dabney. *Nabokov. The dimensions of parody*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1978.
- Tammi, Pekka. "*Pale Fire*" in: *The garland companion to Vladimir Nabokov*. hrsg. von Vladimir E. Alexandrov. New York: Garland, 1995. SS. 571-586.
- *Impression-Management theory and social psychological research*. hrsg. von J.T. Tedeschi. New York: Academic Press. 1981
- Tedeschi, J.T./Lindskold, S./Rosenfeld, P. *Introduction to Social Psychology*. St.Paul, MN: West Publishing Company, 1985.
- Tedeschi, J.T. "Public and private experiences and the self" in: *Public self and private self*. hrsg. von R.F. Baumeister. N.Y: Springer, 1986.
- Thompson, S.C. "Will it hurt less if I can control it? A complete answer to a simple question" in: *Psychological bulletin*. Bd.90. Washington, D.C: American Psychological Association, 1981. SS. 89-101.
- Toker, Leona. *Nabokov: The mystery of literary structures*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1989.
- Vogel, Jochen. *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 7. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990.
- Vogt, Jochen. *Einladung zur Literaturwissenschaft*. Paderborn: Fink, 2002.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Autobiographie*. Stuttgart: Metzler, 2000.

- Walker, David. "The person from Porlock: *Bend Sinister* and the problem of art" in: *Modern critical views*. hrsg. von Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1987. SS. 259-282.
- Walker, David. "'The viewer and the view': chance and choice in *Pale Fire*" in: *Studies in American Fiction*. Bd.4. Boston: Northeastern Univ., 1976. SS. 203-21.
- *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu glauben wissen? Beiträge zum Konstruktivismus*. hrsg. von Paul Watzlawick. München: Piper, 1995.
- Watzlawick, Paul/Janet H. Beavin/Don D. Jackson. *Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien*. 8. unveränd. Aufl. Bern, Stuttgart u.a.: Huber, 1990.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London, New York: Routledge, 1988.
- Weinrich, Harald. "Titel für Texte" in: *Titel - Text - Kontext: Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*. hrsg. von Jochen Mecke/Susanne Heiler. Gliencke, Berlin u.a.: Galda & Wilch, 2000. SS. 3-19.
- Wertheimer, Max. "Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt I. Prinzipielle Bemerkungen" in: *Psychologische Forschung: Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften*. Bd. 1. Berlin: Springer, 1922. SS. 47-58.
- Wertheimer, Max. "Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II" in: *Psychologische Forschung: Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften*. Bd. 4. Berlin: Springer, 1923. SS. 301-350.
- Wood, Michael. *The magician's doubts: Nabokov and the risk of fiction*. London: Chatto & Windus, 1994.
- Wright, Austin M. *The formal principle in the novel*. Ithaca u.a.: Cornell Univ. Press, 1982.
- Zebrowitz, Leslie A. *Social perception*. Pacific Grove, CA: Brooks/Cole Publishing Company, 1990.
- Zimmer, Dieter E. *A bibliography of Nabokov criticism*. in: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/forians.htm> 10/2007.
- Zimmermann, Jutta. *Metafiktion im anglokanadischen Roman der Gegenwart*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996.
- *Zitatenlexikon*. Ursula Eichelberger. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1981.

Internetquellen:

- <http://www.alternativementalhealth.com/articles/causesofschizophrenia.htm#Dementia%20paralytica>, 16.11.06.
- <http://de.wikipedia.org>.
- <http://www.aphorismen.de>, 12/2007.
- <http://aphorismen-zitate.de>, 12/2007.

Abkürzungsverzeichnis:

Aufgeführt sind nur die Abkürzungen der zitierten Werke Vladimir Nabokovs.

<i>BS</i>	<i>Bend Sinister</i> , 1947
<i>LATH!</i>	<i>Look at the Harlequins!</i> , 1974
<i>LRL</i>	<i>Lectures on Russian Literature</i> , 1980
<i>P</i>	<i>Pnin</i> , 1957
<i>PF</i>	<i>Pale Fire</i> , 1962
<i>RLOSK</i>	<i>The Real Life of Sebastian Knight</i> , 1941
<i>SO</i>	<i>Strong Opinions</i> , 1973
<i>TT</i>	<i>Transparent Things</i> , 1972

Erklärung:

Ich erkläre, dass ich vorliegende Arbeit selbständig und nur unter Verwendung der angegebenen Hilfsmittel und Literatur angefertigt habe.

Seitens des Verfassers bestehen keine Einwände, die vorliegende Dissertation für die öffentliche Benutzung in der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek zur Verfügung zu stellen.

Jena, 06.01.2009

Matthias Eichardt